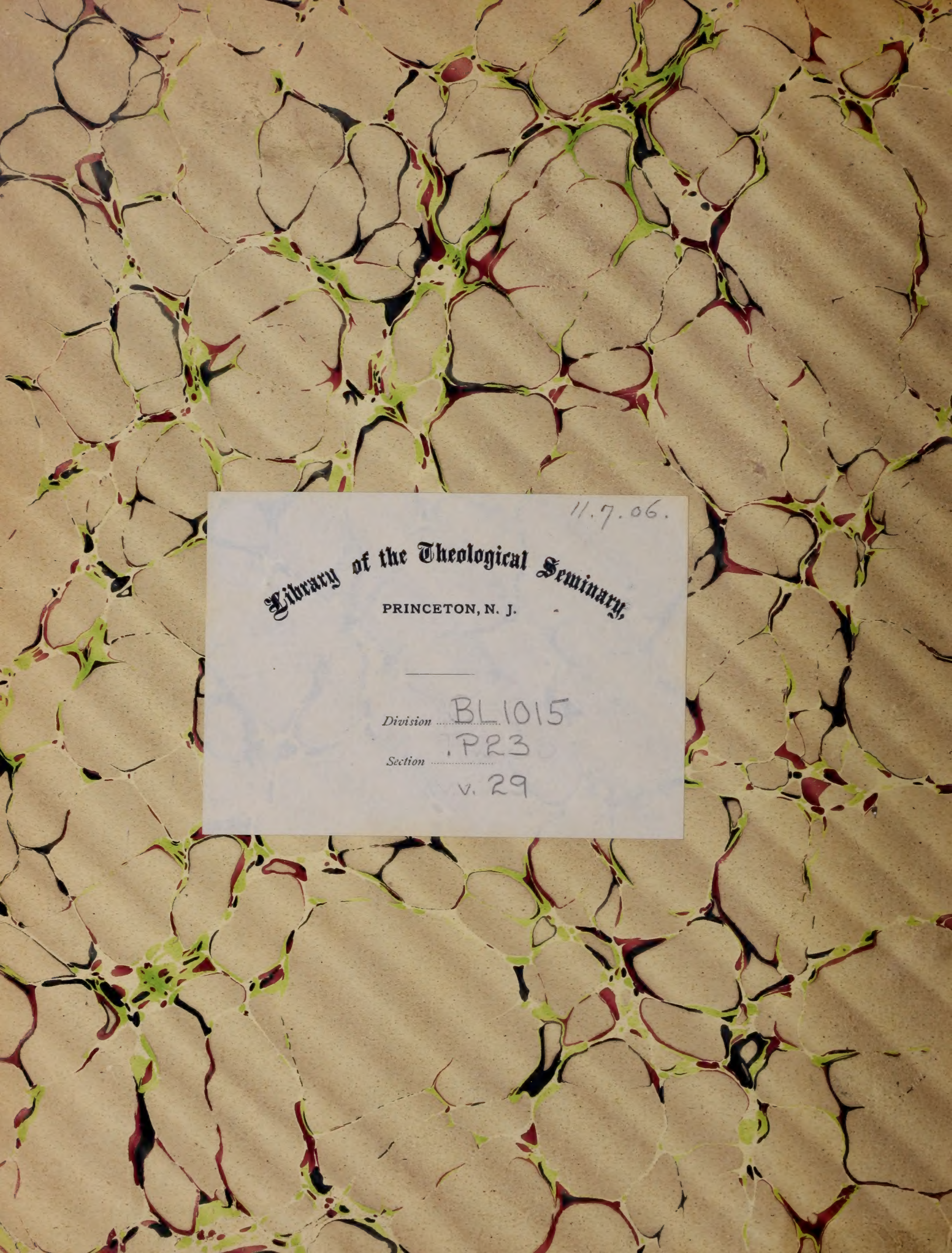
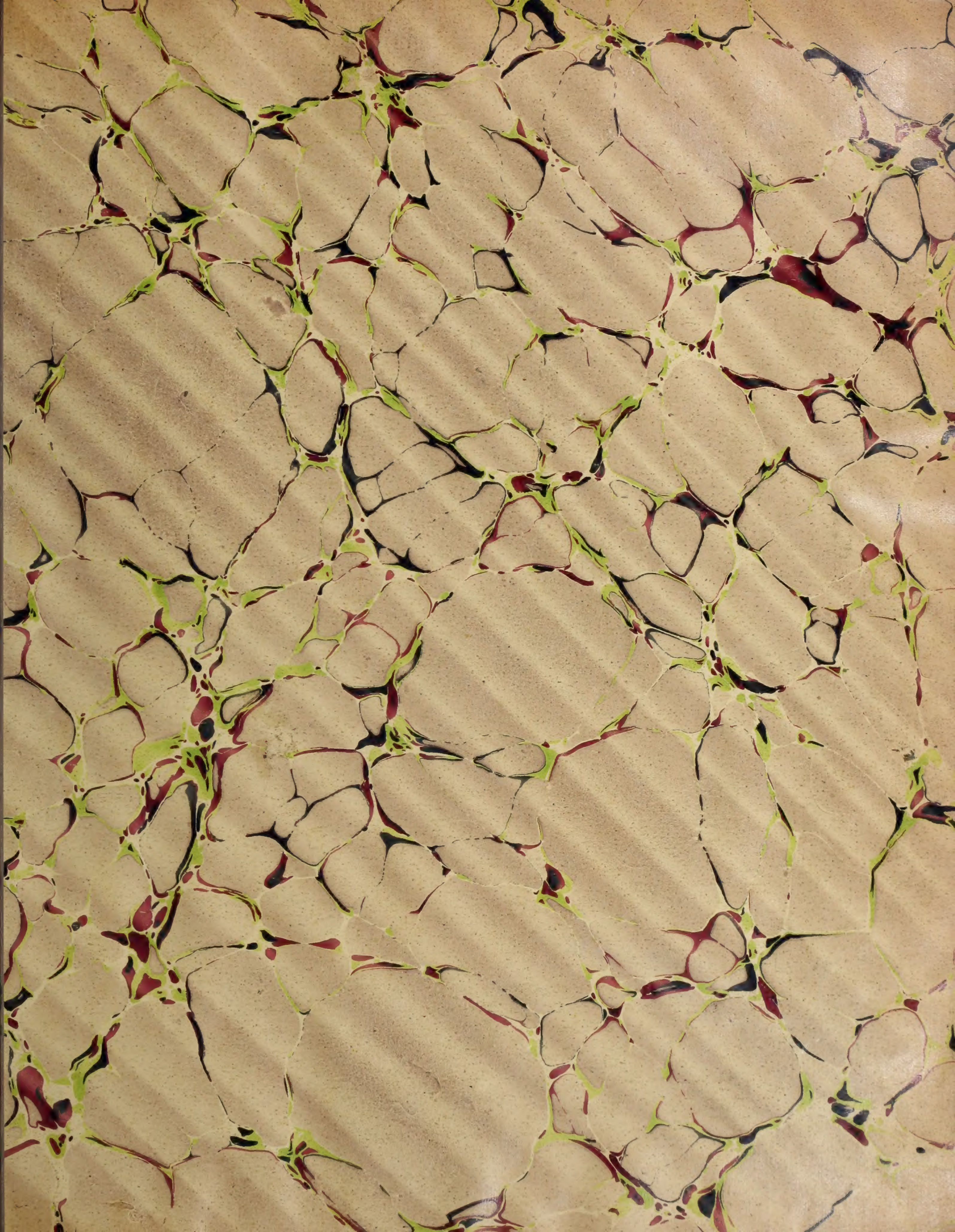




11.7.06.
Library of the Theological Seminary,
PRINCETON, N. J.
Division BL1015
Section .P23
v. 29





ANNALES

DU

MUSÉE GUIMET

TOME VINGT-NEUVIÈME

ANGERS, IMPRIMERIE BURDIN ET Cie, RUE GARNIER, 4.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

ANNALES
DU
MUSÉE GUIMET

TOME VINGT-NEUVIÈME

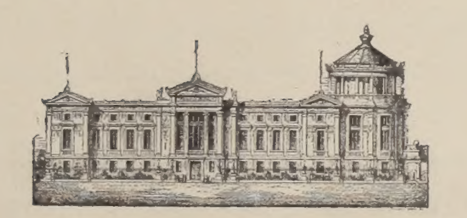
HISTOIRE
DE
LA SÉPULTURE ET DES FUNÉRAILLES
DANS L'ANCIENNE ÉGYPTE

Avec nombreuses vignettes et 112 planches hors texte

PAR

E. AMÉLINEAU

II



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1896

CHAPITRE CINQUIÈME

De l'ornementation des tombeaux.

Ce que le lecteur a vu passer jusqu'ici sous ses yeux, ce n'est en quelque sorte que le squelette de l'œuvre totale qu'il fallait achever, sans les nerfs, les tendons et les chairs qui devaient le recouvrir et lui donner l'apparence d'un corps tout organisé : les ouvriers carriers et les maçons avaient achevé leur travail, mais le tombeau était loin, bien loin d'être terminé; il fallait que les sculpteurs et les peintres vinssent mettre la main à l'œuvre, sculpter et peindre les scènes qui font encore notre admiration par leur variété et par leurs formes. C'est cette seconde phase de la construction qu'il nous faut examiner maintenant. Comme cet examen emporterait la description presque entière de la civilisation égyptienne, on comprendra que je ne puis entrer dans la description détaillée et raisonnée des scènes qui seront sculptées et peintes dans les tombeaux et que je ferai passer sous les yeux du lecteur; il faudrait pour cela entreprendre d'écrire l'histoire de la civilisation égyptienne et le moment ne me semble pas encore venu d'entreprendre un tel ouvrage, car il serait nécessairement incomplet, par suite du manque de matériaux. Je me bornerai donc à décrire d'abord les procédés techniques de la sculpture et de la peinture égyptiennes dans les tombeaux; puis j'indiquerai quelles sont les scènes qui, à travers les âges, ont occupé l'esprit des Égyptiens, qu'ils ont tracées sur les murs de leurs tombes et qui sont parvenues jusqu'à nous, aussi fraîches, dans bien des cas, qu'au jour où elles venaient d'être achevées. Pour suivre la méthode historique que j'ai suivie jusqu'ici autant que cela m'a été possible, je décrirai d'abord l'ornementation des tombes de l'Ancien Empire, puis

celle du Moyen Empire, et je terminerai par les multiples tombeaux que nous a laissés le Nouvel Empire thébain. Ainsi il y aura deux divisions principales dans ce chapitre qui sera nécessairement assez long, et la seconde partie sera elle-même subdivisée en trois autres parties secondaires.

§ 1. — *Procédés techniques de la sculpture et de la peinture égyptiennes dans les tombes de toutes les époques.*

Les excavations qu'on avait terminées pour la construction définitive des tombeaux n'étaient pas parfaites; en maints endroits de petites veines de schiste, des fossiles encastrés dans le calcaire, de petits chapelets de coquilles ou des rognons de silex avaient souillé la pureté de la veine que l'on avait rencontrée. Quand l'ouvrier faisait le parement de la paroi, s'il venait à rencontrer ces coquilles, ces silex ou ces fossiles, il les grattait pour les détacher de la masse calcaire, ou il les laissait parfois à leur place, s'il ne pouvait parvenir à les détacher qu'avec de trop grandes difficultés. Il fallait en tous cas se préoccuper de la manière dont serait faite l'ornementation de la tombe, c'est-à-dire savoir si l'on sculpterait, ou si l'on peindrait simplement la tombe. Si l'on sculptait, il fallait égaliser les parois autant que possible; si les inégalités tombaient dans ce qu'on appelle le champ des figures, on les faisait disparaître de plusieurs manières soit avec des morceaux de calcaire qu'on faisait entrer dans la paroi, que l'on ajustait du mieux que l'on pouvait et qu'on reliait avec le mur avec du stuc de telle sorte qu'il faut avoir l'œil bien exercé pour reconnaître les emplacements ainsi rapportés, car, pour le cacher plus sûrement, on enduisait tout le rapiéçage avec du plâtre très fin, détrempé dans du blanc d'œuf, ce qui formait un plan lisse sur lequel le pinceau du dessinateur pouvait glisser librement, sans trouver la moindre inégalité ou le moindre obstacle. Cette opération n'était pas une chose extraordinaire ou de peu d'importance, car plusieurs tombes renferment une assez grande quantité de ces morceaux rapportés et l'on cite en particulier un tombeau où toutes les parois ont au moins le quart de leur superficie ainsi rapporté. Si au contraire on s'arrêtait à une décoration simplement picturale, on recou-

vrait les espaces semblables, ou quelquefois toutes les parois d'une tombe, d'une sorte de pisé, composée de terre noire et de paille hachée menu, comme l'on faisait pour la fabrication de la brique. En ce cas, il n'était pas besoin d'avoir une paroi parfaitement polie, et ce crépissage pouvait recouvrir les murs tels que les avait laissés l'excavation ; il fallait au contraire que la paroi offrît quelques rugosités afin de mieux retenir l'enduit dont on la couvrait. Quand ce premier travail avait été fait, on recouvrait le tout d'une couche de stuc que l'on appliquait ainsi sur le pisé et auquel, grâce à la chaux et à la colle qui entraient dans sa composition, on donnait une adhérence parfaite, une dureté semblable à celle de la pierre et un brillant merveilleux. Cependant les tombes peintes ont échappé beaucoup moins que les tombes sculptées aux ravages du temps : quelques-unes sont même tombées dans une destruction presque complète, parce que le crépissage s'est peu à peu détaché de la muraille et a produit la chute de la composition entière. D'autres ont eu leur destruction produite par les coups dont les fellahs ont frappé les murs, afin de les sonder, car ils croyaient voir partout des trésors, pour s'assurer si quelque cavité renfermant le trésor caché ne rendrait pas le son si impatiemment attendu[1]. Aussi est-il bien rare de rencontrer une tombe décorée de simples peintures qui soit bien conservée : la plupart sont détruites, et s'il n'y avait eu que des tombes semblables, nous serions bien loin de connaître, autant que nous pouvons le faire aujourd'hui, l'histoire de la civilisation matérielle en Égypte : fort heureusement les tombes sculptées offraient plus de résistance.

1. Ceci n'est pas une explication que j'invente. Dans la *Vie de Daniel*, hégoumène de Scété — j'ai déjà eu l'occasion de faire allusion à ce fait dans une note du premier chapitre de cet ouvrage — on raconte l'histoire d'un brave tailleur de pierres qui était demeuré très pauvre et très charitable tant qu'il s'occupa de son pénible métier. Mais un jour, comme il taillait une pierre, il découvrit un grand trésor. L'ayant emporté secrètement dans sa maison, il quitta l'Égypte, se rendit à Constantinople et là se sentit assez riche pour acheter le *vizirat*, comme ont traduit les traducteurs arabes. Après un certain temps, il s'attira des inimitiés qui lui firent perdre sa charge, et il fut trop heureux de pouvoir revenir en son village où il reprit son premier métier. Cette histoire, qui se trouve dans le ms. copte du Vatican LXII, fol. 137 et seqq., se rencontre aussi dans un ms. arabe de la *Bibliothèque nationale*. Ces sortes d'histoires invraisemblables étaient avidement accueillies en Égypte et les Égyptiens qui les entendaient y trouvaient à la fois un plaisir pour leur imagination et un excitant pour leurs espérances futures de rencontrer une bonne fois ce que tout le monde cherche en Égypte.

Quand les parois d'une tombe, ou d'une chambre, étaient en état de recevoir la décoration, alors commençait l'office du dessinateur. Sans entrer ici dans tous les détails que comporterait l'histoire du dessin, cependant je ne peux me dispenser de donner quelque étendue à ce que je vais dire.

Je ne sais où est né l'art du dessin. Il est si naturel à l'homme de chercher à retracer, par un certain agencement de lignes, les figures qu'il voit, dont il aime à retrouver devant lui une image à laquelle il ne manque que la vie, que je regarde comme moralement certaine la naissance simultanée ou consécutive du dessin sur plusieurs points de la terre habitée. Lorsque les hommes de l'époque quaternaire du nord de l'Europe se délassaient de leurs grandes chasses en dessinant sur les manches de leurs armes, ou sur des os de toutes sortes, la figure d'un aurochs géant, d'un renne ou de quelque autre animal, il est peu probable, peu vraisemblable même, que ces Européens d'autrefois eussent reçu des leçons de dessin de quelque autre race plus heureuse ou mieux douée ; mais si l'on peut faire remonter l'invention du dessin à une antiquité fabuleuse, si on peut la croire née sous plusieurs latitudes à la fois, il n'est pas moins certain que les ouvrages qui nous sont parvenus de cette antiquité ne sauraient être que les premiers essais d'un art qui est encore bien loin d'avoir pleinement conscience de lui-même. Si l'on tourne les yeux vers l'Égypte on verra qu'environ cinquante siècles avant J.-C., les arts sont nés, qu'ils se sont développés d'une manière étonnante et qu'ils ont déjà presque atteint la perfection qu'il leur était donné d'atteindre. Qu'on se tourne et retourne vers tous les coins de l'univers, on ne pourra jamais trouver un peuple,

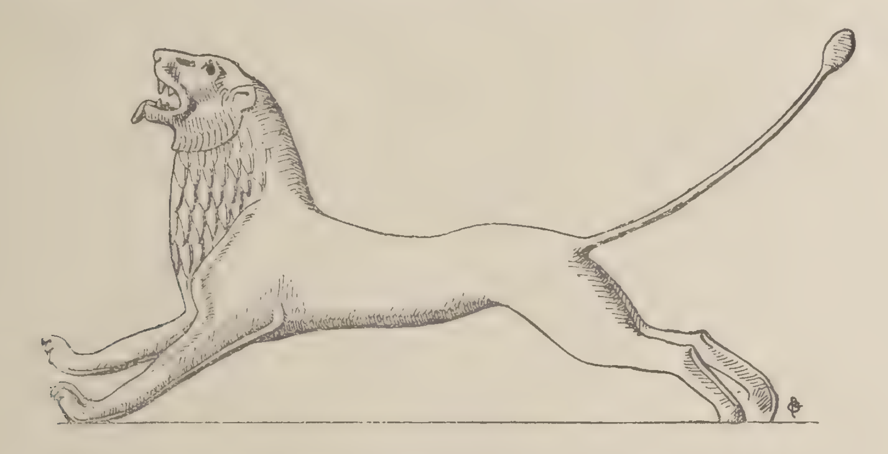
Cette idée avait aussi vogue dans l'ancienne Égypte, témoin le récit si charmant que le bon Hérodote nous a transmis de Rhampsinite et de son trésor. Aujourd'hui encore ces histoires sont conservées avec soin, et on les attribue à tel ou tel personnage ayant joué un rôle capital dans les affaires de l'Égypte moderne. Je me souviendrai toujours des récits que les moines de Moharraq me faisaient des événements du règne de Mohammed 'Ali, auxquels quelques-uns d'entre eux avaient assisté ; ils ne se souvenaient plus des expéditions faites dans le Soudan par ses fils, ni contre la Turquie par le prince Ibrahim, ils n'avaient aucune pensée pour les machinations politiques qui arrêtèrent le puissant pacha ; non, tout se résumait pour eux dans la manière habile dont il avait rendu justice à un pauvre fellah qui avait trouvé un trésor que le moudir de sa province trouvait assez à son gré et voulait retenir sous prétexte que les trésors appartenaient au pacha, théorie que le pacha lui-même partageait à moitié, comme le montra son jugement.

quel qu'il soit, qui ait qualité pour se prévaloir d'une telle habileté dans une telle antiquité. Certains autres peuples ont pu trouver d'autres manifestations de leur art, étonner le monde, comme les Assyriens et les Perses par la majesté de certains types communément employés ; mais ces types, quelque soignés qu'ils soient, sont toujours d'une lourdeur incomparable, d'un hideux presque grotesque, d'un développement de formes qui en fait des monstres, et non des objets représentant des êtres réels : seule l'Égypte, à cette époque lointaine, avait su se faire des théories qui sont, à peu de chose près, nos théories modernes, exécuter des travaux dont on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, du fini de l'exécution matérielle, ou des idées singulièrement esthétiques qui ont présidé à la formation de l'œuvre. Et ceci non seulement dans les matières faciles à travailler, mais encore sur celles dont nos artistes contemporains redoutent la dureté, comme le diorite. Quand on vit la statue en bois que l'on désigne d'ordinaire sous le nom de *Scheikh-el-beld*, à l'Exposition générale de 1878, il n'y eut qu'un cri d'admiration chez tous ceux qui la virent, chez les simples visiteurs, comme chez les artistes de métier, tellement l'artiste avait rendu le bon gros contentement qui s'épanouit sur la figure, malgré son air sévère : il y a même en faveur des artistes égyptiens, un témoignage plus frappant encore : les fellahs qui trouvèrent cette statue dans les fouilles que Mariette faisait faire à Saqqarah, s'enfuirent épouvantés à sa vue, parce qu'ils avaient cru y voir le portrait du magistrat de leur village, de leur *scheikh-el-beled*, d'où est venu le nom sous lequel cette statue est connue et sous lequel on la désigne encore. De même, la statue du Pharaon Khafrâ, en diorite, malgré la dureté de la matière première que le sculpteur avait à façonner, est d'un travail si parfait que l'un de nos sculpteurs modernes, même des plus éminents, n'hésiterait pas à signer cette œuvre qui date de la IV[e] dynastie. Voilà des preuves palpables que l'art égyptien n'est pas un art de commençants, qu'il a produit des chefs-d'œuvre dont je parlerai dans la seconde partie de cet ouvrage.

Mais, pour en arriver là, il fallait d'abord une science éminente de la ligne et du dessin. Dès que nous pouvons examiner les œuvres égyptiennes, nous les trouvons, pour cette époque, dans un tel état de perfection qu'on ne peut espérer davantage. Qu'on me permette encore de citer le

groupe des *oies* de Saqqarah, groupe conservé au Musée de Gizeh et où l'artiste a tellement rendu, non seulement la couleur du plumage, mais encore la démarche lourde et déhanchée de l'oiseau que l'illusion est parfaite, qu'on les croie encore vivantes, et que, si l'on renouvelait l'expérience de Zeuxis et d'Apelle, le peintre égyptien pourrait sans le moindre doute entrer en lice avec ses deux rivaux. Dans les tombeaux de Beni-Hassan, on voit des animaux dessinés avec une telle fidélité et un tel bonheur qu'ils ont ravi tous les suffrages. Il en est de même de toutes les représentations animales dans toutes les tombes qui en possèdent. Les Égyptiens ont su exprimer par les simples lignes du contour, non seulement la physionomie générale des animaux, mais encore les traits particuliers qui les distinguent des espèces voisines et parentes, le mouvement propre à chacun d'eux, la vie dans toutes ses diverses phases, et peut-être même les sentiments instinctifs qui les animent. L'ardeur des lévriers actifs qui aidaient les princes égyptiens dans leurs grandes chasses, sous la XIIe dynastie, s'observe admirablement dans les représentations diverses de ces multiples chasses ; ils ont des poses vivantes, ou, comme on dit aujourd'hui, vécues, leur amour du sang et leur échauffement se lisent très bien dans le mouvement que le dessinateur leur a donné ; voyez au contraire le chien qui se trouve dans la stèle d'Entef, à la même époque, sous le siège de son maître, comme il est calme, comme il a l'air peu soucieux, parfaitement content de lui-même et de la vie qui lui a été faite ! Et non seulement les Égyptiens avaient su définir ainsi les particularités et même les sentiments des animaux qu'ils voyaient autour d'eux, mais encore ils avaient parfaitement saisi la ligne des animaux les plus sauvages, des lions, des gazelles, des antilopes, des autruches, qu'ils n'avaient l'occasion de voir que de temps en temps, car, à l'époque où commencent ces représentations, on n'avait pas encore réussi à domestiquer le lion, les gazelles et les autres animaux sauvages. Il fallait donc que les dessinateurs égyptiens fussent doués de l'esprit d'observation porté à son plus haut degré, pour pouvoir réussir à donner à chaque animal les traits caractéristiques de sa race et distinctifs de son espèce ou de son individu. A une époque postérieure, voyez le lion qui suit la procession triomphale de Ramsès III, à côté de son maître, comme il a

l'air doux et paisible! il ne ferait pas le moindre mal à qui que ce soit, quoiqu'il n'ait rien perdu de sa majesté et de sa puissance; voyez au contraire le même animal quand Ramsès III le chasse et lui décoche ses flèches, comme il est furieux et en même temps comme il exprime bien la douleur que lui causent ses blessures, dans un appel désespéré; voyez aussi celui qui gît mort à ses côtés, et dites si vraiment il était possible d'exprimer mieux par de simples lignes tous ces détails si différents les uns des autres. Les Égyptiens ont donc porté l'art du dessin, où si l'on



Lion de Ramsès III, percé de flèches dans l'original, à Médinet-Habou.

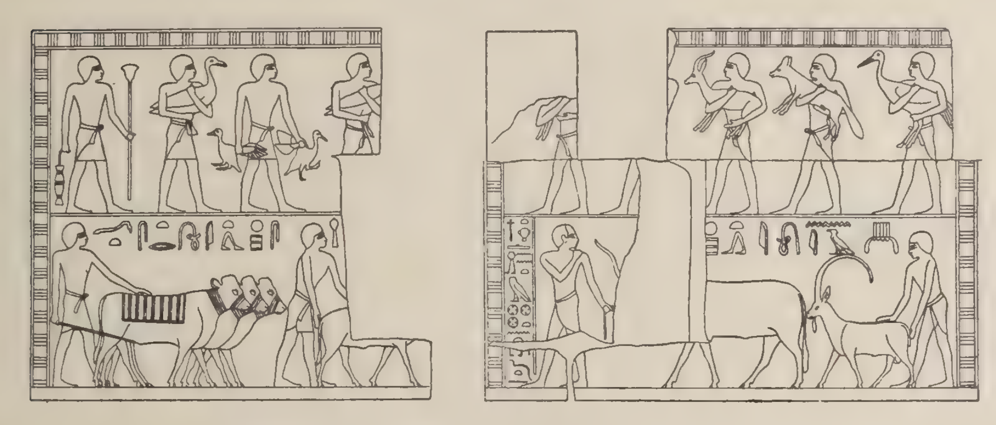
veut l'art de la ligne, jusqu'à sa suprême perfection : ils étaient vraiment artistes et doués des qualités les plus nécessaires au succès, si l'on envisage une représentation particulière d'un seul animal. Maintenant encore, ils auraient la plus grande vogue, comme animaliers. Et notez bien qu'ils ne faisaient pas métier de novice : leur trait est hardi, leurs lignes longues et en deux ou trois coups de calame ils avaient fait ressortir complètement la silhouette qu'ils voulaient représenter. C'était tout le contraire du tâtonnement. Mais ces qualités suffiraient-elles aujourd'hui pour embrasser l'art général?

Si l'on examine, maintenant, non plus les objets inanimés et les animaux inférieurs, mais l'homme avec sa diversité d'attitudes, ses impressions et ses sentiments, les Égyptiens ne firent pas tous les progrès qu'ils auraient pu faire, s'ils ne s'étaient tenus presque renfermés dans des règles qui

ont infligé à leurs œuvres une rigidité que l'on a appelée hiératique, sans que ce mot corresponde bien à l'idée qu'on a voulu exprimer, car les prêtres de la religion me semblent avoir eu bien peu de chose à démêler avec les règles du dessin égyptien. Si le génie égyptien s'est complu dans le maintien de certains défauts qui nous frappent et nous choquent aujourd'hui, c'est que ces mêmes défauts ne le frappaient pas et ne le choquaient pas à cette époque reculée, comme ils le font de nos jours pour des gens qui peuvent étudier les diverses manifestations de l'art humain et juger des produits divers de civilisations différentes. Ce qui a manqué surtout au dessin égyptien, c'est la connaissance des lois de la perspective. Quand on place un enfant devant un tableau où la perspective est admirablement tracée, où l'on voit par exemple une longue suite de salles se succédant les unes aux autres, l'enfant, qui n'est pas initié au subterfuge grâce auquel on a dessiné ces salles, en arrive à croire que le tableau est réellement profond et que c'est ainsi qu'on a pu réussir à tracer cette image de salles qui se suivent. La chose est encore plus remarquable pour les décors de théâtre et l'illusion est prise bien souvent pour la réalité par des spectateurs naïfs et peu au courant des artifices du dessin et de la peinture. Les Égyptiens, il ne faut pas l'oublier, étaient un peuple d'enfants, terribles quelquefois, mais le plus souvent gais et aimant le jeu; ils n'ont jamais compris que la perspective bien ménagée pût donner l'illusion de la profondeur et n'ont jamais senti le besoin d'en découvrir ou d'en appliquer les lois. Et puis, il faut bien le dire, les scènes de la vie qui leur était habituelle, pouvaient très bien se traiter sans faire usage des lois de la perspective, pourvu que l'on admît les conventions de l'art égyptien. Considérez tel tableau des tombes, vous ne penserez guère à observer que tous les personnages sont rangés sur la même ligne, ce qui est de pure convention, et cela parce que la représentation est vivante : ce n'est que la réflexion seule qui vous fera apercevoir ce défaut important.

Quelquefois cependant le nombre des personnages représentés dans une scène est tellement considérable, que l'artiste égyptien a été forcé de se servir de conventions plus compliquées. Cependant ces conventions sont relativement en petit nombre. Il a d'abord fallu couper quelquefois la scène en deux ou en plusieurs parties et représenter le principal person-

nage deux fois dans deux moments différents, mais dans la même attitude : ce qui est changé dans la scène, c'est ou l'attitude des autres personnages, ou l'arrivée de personnages nouveaux qui prennent part à l'action. J'admets que cette méthode ne soit pas parfaite, mais il n'y en avait guère d'autre qui fût possible, lorsqu'on voulait représenter, par exemple, les longues suites de personnages qui prenaient part aux diverses cérémonies des funérailles, comme dans le tombeau de Rekhmarâ dont j'aurai si souvent l'occasion de parler dans la dernière partie de cet ouvrage. Cette même méthode est encore en usage aujourd'hui dans la partie inférieure



Tombeau de Pehenouka (d'après Lepsius, II Abth., pl. 45).

de l'art, par exemple dans l'imagerie populaire ou dans les longues suites de caricatures que l'on dessine pour l'amusement des gens qui n'ont rien ou presque rien à faire. Ce qui est moins excusable dans le procédé égyptien, c'est de ne pas avoir su tirer parti des surfaces qu'ils avaient à orner et d'en avoir à peu près divisé les parois en deux ou trois parties superposées les unes aux autres, qu'on nomme ordinairement registres, et d'y avoir placé ce qu'ils ne pouvaient pas placer sur la même ligne. S'il s'agissait seulement de la suite trop longue de scènes multiples, le procédé se comprendrait aisément ; mais le plus souvent il s'agit d'une scène assez courte où les personnages sont peu nombreux, et, s'ils ont été logés ainsi l'un par dessus l'autre, et cela dans le même registre, c'est que l'artiste n'a pas su comment les disposer de manière à les faire voir distinctement

et à montrer ce qu'ils faisaient, quand il le voulait montrer. Il a pris alors le parti de tirer une ligne pour faire voir que le sol, ou le plan, était différent, et il y campait ses personnages : cette manière de faire toute conventionnelle lui a toujours paru suffisante, sauf en un petit nombre de cas que j'aurai occasion de faire observer par la suite. Ce système rend quelquefois fort difficile à comprendre une scène qui, dans l'esprit de l'artiste, avait tous les caractères de l'unité, mais dont les diverses parties ont été séparées et détachées en quelque sorte l'une de l'autre.

De même, si les Égyptiens ont bien su rendre l'homme de profil, toutes les fois qu'ils ont voulu le représenter de face, ils lui ont donné une attitude inconnue à la nature, ils ont été obligés d'allonger quelques-uns de ses membres, ou, pour mieux m'exprimer, comme ils avaient observé que certains détails de la structure humaine se montraient mieux sous tel aspect, de trois quarts, de demi-profil, ou même presque complètement de face, ils ont allié les diverses postures ensemble, selon ce qu'ils voudraient rendre. De la sorte, aux yeux de l'anatomiste, ils ont fait des dessins qui ne répondent véritablement à rien de réel et qui ne sont qu'un assemblage monstrueux de morceaux disparates ; mais ces défauts disparaissent devant l'intensité de vie qui anime le personnage représenté. L'œil y est trompé tout d'abord, même le plus exercé, il ne songe qu'à admirer : ce n'est qu'en regardant attentivement qu'il s'aperçoit de la mauvaise méthode qui a présidé à ces œuvres qui, malgré tout, restaient profondément vraies. Les artistes égyptiens ont apporté le plus grand soin à souder ensemble ces éléments disparates : ils y ont si bien réussi, sauf en de très rares exceptions, qu'on ne songe pas à le leur reprocher tout d'abord. Cependant il y a certains cas où l'œil ne peut manquer d'être choqué, par exemple dans le tableau qui représente des bergers qui veulent empêcher deux taureaux de se battre : les deux animaux sont superbes d'allure et de puissance, ils pourraient se combattre l'un l'autre pendant longtemps, tellement ils ont de force et sont de taille pour la lutte ; mais les bergers, nécessairement placés un peu de profil, sont manchots à moitié : dans le mouvement qu'ils font les lignes des bras se confondent un instant et, pour n'avoir pas su saisir le mouvement au moment où les deux lignes ne se confondaient pas, l'artiste ne leur a donné véritablement qu'un haut de

bras d'où sortent deux avant-bras, si bien qu'on reste confondu devant l'habileté du dessin en ce qui regarde les animaux, et sa pauvreté en ce qui regarde les bergers. Il est vrai que ce dessin remonte à la XIIe dynastie.

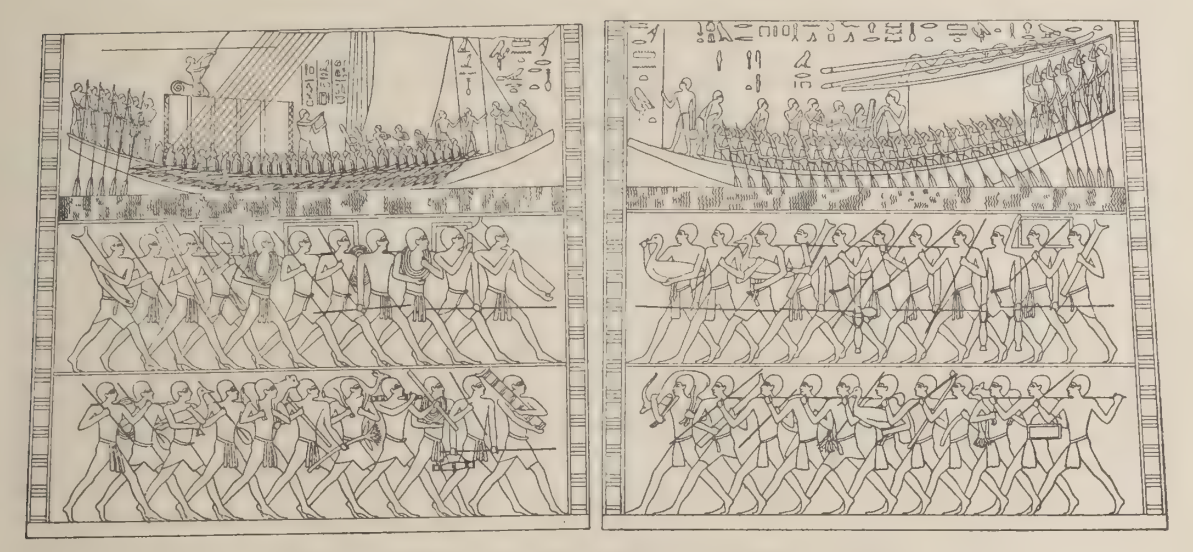
On peut s'étonner qu'un peuple aussi réaliste dans son art que le peuple égyptien ne se soit pas aperçu de ces graves lacunes dans la vérité de son dessin; mais, sans doute, l'enseignement donné se composait surtout des règles reçues par tradition, et alors tout s'explique par l'habileté pratique et le manque d'initiative. Ce manque d'initiative est l'une de ces raisons commodes qui servent à rendre compte de beaucoup de choses dont on ne peut pas trouver la raison vraie pour l'Égypte. Si les Égyptiens ont manqué d'initiative, et il semble bien qu'on doive le reconnaître quelquefois, ils ont cependant eu besoin de cette initiative pour accomplir les progrès immenses qu'ils ont faits dans l'art du dessin, à moins qu'on ne suppose qu'ils avaient reçu leur art tout créé. Mais à qui pourrait-on le faire croire, sinon à des enfants? Il y a un fait que personne ne peut nier, c'est que les Égyptiens possédaient les arts du dessin, de la peinture et de la sculpture dès la IVe dynastie, puisqu'on a des monuments remontant à cette époque : dans ces conditions, on peut attendre qu'un autre peuple se montre et s'attribue la tradition de ces arts au peuple égyptien. On attendra vainement des siècles et des siècles. L'art égyptien est profondément original, il ne ressemble à aucun autre art : il est donc né sur le sol même de l'Égypte. Si l'on veut se donner en outre la peine de considérer des monuments datant des six premières dynasties, on sera convaincu bien vite, en les comparant aux monuments de la XVIIIe et de la XIXe dynastie, que l'art égyptien n'est pas resté stationnaire, qu'il a fait des progrès et a su se dépouiller en partie de cette raideur qu'on lui a tant reprochée et qui n'existe peut-être que par suite de ce fait qui n'a pas souvent été remarqué, si même il l'a été, c'est que le fellah qui nous représente la race la plus ancienne de l'Égypte, a de ces mouvements roides, anguleux, et que les artistes égyptiens, avant tout réalistes, ont rendu le modèle qu'ils avaient sous les yeux, de telle sorte qu'on leur ferait un crime aujourd'hui de ce qui primitivement aurait été une qualité. Un peu de réflexion suffit pour le faire comprendre : les premières générations humaines ne devaient pas

avoir les mouvements et le port des générations actuelles; le frottement n'avait pas encore adouci les angles.

Mais ce manque d'initiative qu'on reproche aux Égyptiens, quel qu'il soit, ne saurait aucunement rendre compte des progrès réels que l'on peut observer dans l'art égyptien et des effets surprenants que nous pouvons encore admirer aujourd'hui. Les artistes égyptiens n'ont jamais rien perdu de leur habileté à représenter les traits caractéristiques de tel ou tel ordre d'animaux et ils ont évidemment progressé pour obtenir le rendu des mouvements dans les poses les plus difficiles à présenter aux yeux. Les tombeaux de Beni-Hassan en particulier et ceux du Moyen Empire en général nous ont conservé, à ce point de vue, des merveilles de mouvement souple, délié, dans le tableau des lutteurs, dans celui de l'homme qui gave les oies ou celui de l'homme qui s'efforce de faire coucher une gazelle. La vérité de la pose et, en même temps, l'abandon de la posture sont remarquables dans le premier cas, et les lignes sont admirablement tracées de manière à rendre la fuite de l'échine humaine. De pareils dessins feraient encore honneur à celui qui les signerait et personne ne penserait à remarquer que les diverses parties du corps humain ne sont pas homogènes. Les artistes égyptiens se sont plus d'ailleurs à faire de véritables tours de force dans le soin qu'ils ont donné à leurs œuvres : ils étaient d'une patience à toute épreuve et souvent les ornements de telle ou telle figure sont tellement fins et ténus qu'il faut le secours de la loupe pour les distinguer sur les papyrus, ou que nous sommes portés à les trouver compliqués dans les dessins ou les tableaux funéraires que l'on rencontre dans les tombeaux.

Cependant il ne faudrait pas croire que les artistes de l'Égypte aient tout ignoré dans les lois de la perspective; on trouve très souvent un rudiment de perspective dans les figures accouplées des animaux qui vont d'ordinaire deux par deux, comme les chevaux attelés aux chars, les bœufs, etc., quoiqu'ils marchent toujours sur la même ligne, ou du moins paraissent y marcher. De réels essais ont été tentés dans les tombeaux d'El-Amarna pour donner une idée de ce que pourrait être une représentation en perspective, et les archers du temple de Médinet-Habou sont réellement dessinés en tenant compte de la loi qui veut que, si l'on

représente une suite d'hommes rangés sur une même ligne, la figure du premier, celle qui ressort davantage au premier plan, soit plus retirée et que les autres hommes avancent tous de quelque distance sur la ligne, afin de paraître et de se détacher quelque peu. Malheureusement ce sont là des tentatives isolées et qui n'aboutirent point[1]; mais ce sont aussi des tentatives qui montrent que l'artiste égyptien n'était pas si éloigné de trouver les lois, dont l'application a été si fructueuse, qu'il les avait même découvertes en partie dès la XVIIIe dynastie, qu'il les avait perfectionnées



Tombeau de Pehenouka (d'après LEPSIUS, II Abth., pl. 45).

dans l'intervalle de la XVIIIe à la XXe dynastie, car les archers de Ramsès III sont en grande avance sur les chars d'Aménophis IV. Malgré tout, le dessin égyptien manque presque totalement de perspective. Ce défaut est bien plus sensible quand les artistes de la vallée du Nil ont voulu rendre les divers appartements qui constituaient une maison; pour ranger tout sur la même ligne, ils ont dû confondre tout, les parties qui se trouvaient en avant, les pylônes, la cour d'entrée, l'appartement du portier; puis, pour l'intérieur des maisons, ils ont été obligés de placer

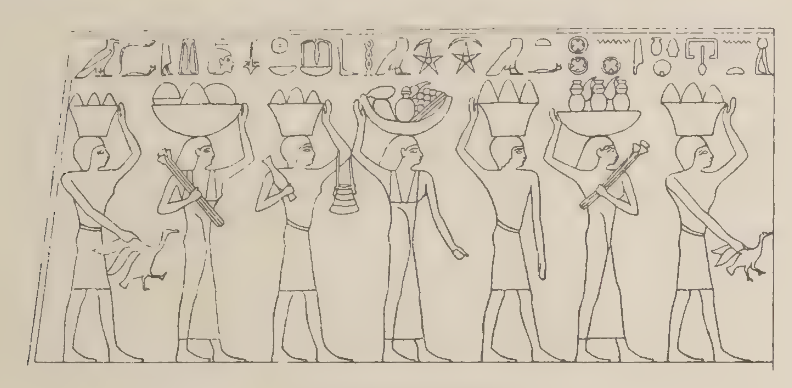
1. J'aurai, chemin faisant, l'occasion de citer d'autres tableaux où l'on ne peut nier que les Égyptiens aient fait des essais de perspective.

chaque appartement à la file l'un de l'autre et de traiter les chambres des étages supérieurs, comme s'ils eussent été situés sur la même place que ceux du rez-de-chaussée, ou de placer une entrée comme si elle était placée au premier étage, quand elle ne faisait que précéder une seconde et principale porte qu'il fallait absolument montrer. C'est pourquoi il est toujours bien difficile, même impossible parfois, de savoir quelle était la disposition d'une maison dans l'ancienne Égypte d'après les représentations figurées, et cela, parce que les artistes de la vallée du Nil manquaient absolument de l'art de poser et de représenter les choses qui doivent être vues en perspective.

Si donc quelques artistes ont presque atteint les lois fondamentales de la perspective, les autres, en trop grand nombre, ne semblent pas les avoir connues. Je devais à la justice de l'histoire de faire connaître ces deux catégories, car, trop souvent, on les confond dans la même réprobation.

Ce défaut n'est pas le seul qu'on puisse reprocher aux artistes de l'Égypte : les règles de la composition ne semblent pas leur avoir été mieux connues. Il est évident que si l'on cherche, dans la composition des tableaux égyptiens, la même science, la même pensée créatrice que dans les tableaux du XVI[e] siècle de notre ère ou ceux de nos jours, on ne trouvera ni l'une ni l'autre. Les Égyptiens n'ont jamais eu assez d'ampleur dans l'idée, ni assez de philosophie dans l'esprit, pour être amenés, consciemment ou inconsciemment, à composer des tableaux comme ceux que nous admirons aujourd'hui : ils ne surent jamais partager l'espace dont ils disposaient en raison de l'importance des personnages, posant au premier plan ceux qui étaient le plus nécessaires à l'action, sur qui tout d'abord il fallait attirer l'attention du spectateur, détachant bien leurs silhouettes, et reléguant sur d'arrière-plans les autres personnages moins importants, tout en tenant compte de leur importance relative dans le groupement qu'on en faisait. Chez eux, tous les personnages d'un tableau avaient la même importance, parce que leurs œuvres étaient avant tout des œuvres réalistes, sans aucun désir d'atteindre à un idéal supérieur qui aurait certainement pu créer des œuvres plus saisissantes, mais qui auraient eu le grave défaut d'être supérieures à la nature, par conséquent de ne pas re-

présenter exactement la nature, ce qu'ils cherchaient avant tout, sans peut-être raisonner leur théorie. Et cependant cette vérité vraie, toute nue, nous est plus précieuse que le seraient des tableaux plus remplis de ces aspirations et de ces envolées plus hautes que devaient connaître d'autres civilisations. Ce que j'ai dit tout à l'heure de l'obligation où s'étaient crus les artistes égyptiens de couper leurs tableaux en plusieur registres superposés les uns des autres, a bien dû montrer au lecteur que cette unité de composition, qui est la marque d'un grand esprit, est absente des compositions de l'Égypte. Cependant il ne faudrait pas croire que les com-



Tombeau de Aïdjefa.
Procession des serviteurs, hommes et femmes,
appartenant aux domaines du mort.

positions des dessinateurs égyptiens soient comme des corps sans âmes, sans aucune liaison des parties entre elles : rien ne serait plus contraire à la vérité que cette idée. Dans l'Ancien Empire, pour le défilé des divers domaines consacrés à l'entretien du défunt et représenté le plus souvent par des femmes apportant les provisions que ce domaine devait fournir au mort pour le sustenter dans l'autre vie : le défunt, c'est-à-dire la momie, est placé au fond de la scène pour les Égyptiens, et les divers domaines arrivent devant lui, à tour de rôle, portant leurs provisions, comme cela se pratiquait dans la vie ordinaire. Les divers personnages sont espacés entre eux comme il convient dans un défilé, toutes les proportions sont bien gardées, et le tout donne un tableau plein de vie et bien traité. Peut-être pourrait-on reprocher au tableau de contenir trop de do-

maines qui passent devant le mort dans la même attitude ; mais, si la composition eût pu gagner de la sorte en sobriété et en netteté, elle n'aurait aucunement gagné en vérité, puisque l'artiste égyptien était obligé de représenter tous les domaines qui avaient été donnés au mort, comme en une pieuse fondation, s'il voulait que réellement le mort pût jouir des biens qui lui avaient été concédés. C'est là un des points sur lesquels les idées dominantes dans la religion de l'époque exerçaient une influence prépondérante.

Au Moyen Empire, prenez les scènes de lutteurs qui sont représentées dans les tombeaux de Beni-Hassan et, si vous voulez vous contenter d'un petit nombre de ces scènes de gymnastique, vous aurez un tableau parfait. A l'époque du Nouvel Empire, prenez la représentation des danses dans les tombeaux, voyez les divers personnages qui participent à la scène, d'abord les deux dames qui écoutent et regardent, ensuite les deux musiciennes dont l'une frappe dans ses mains pour marquer la cadence, pendant que l'autre joue de la double flûte, et enfin les deux danseuses qui, n'ayant autour du corps qu'une simple ceinture et des bracelets autour des bras pour tout vêtement, se livrent à leurs exercices. Le tout compose une scène assez adroitement mise en œuvre : les premières dames sont très attentives ; le second groupe est tout à son jeu : le troisième a des mouvements pleins de souplesse et d'une certaine grâce qui rend la scène plus qu'agréable. Je pourrais multiplier ces exemples et citer au hasard la scène dans laquelle Horemheb reçoit ses amis dans sa tombe et leur donne une fête : rien n'y manque, depuis la petite gazelle attachée sous le siège de la femme de Horemheb, jusqu'aux domestiques occupés à passer les rafraîchissements, sans compter les invités et les musiciennes. Et tout ce monde-là — il y a seize personnages — se détache très bien, est dans la position voulue, et l'on ne pourrait reprocher à la scène que le défaut d'arrière-plan et de perspective.

Somme toute, la science de la composition n'a pas tant manqué aux Égyptiens qu'on veut bien le dire, et c'est merveille de voir comment, avec les défauts inhérents à leur manière de dessiner, ils ont su planter tous leurs personnages de façon à ce qu'ils ressortent le plus possible, à rendre le mouvement et la vie de tous leurs acteurs.

A côté des conventions qui ont trait au groupement des personnages dans le tableau, je dois aussi parler de certaines autres conventions purement puériles, comme celle qui leur faisait représenter une rangée d'arbres sur les bords d'un canal, par trois ou quatre arbres contenant, soit au pied, soit au milieu de ces arbres, une rigole fermée aux deux bouts et remplie de lignes ondulées représentant l'eau. On a peine à comprendre comment ce peuple par ailleurs si avancé et si réaliste ait pu se contenter d'une pareille convention pour représenter un fait qu'il avait tous les jours sous les yeux. Lui qui avait pu si exactement représenter les poissons qui habitent les eaux du Nil qu'on a pu trouver le nom de ces poissons par la seule comparaison des êtres vivants et des représentations faites par le dessin[1], il n'a pas dédaigné de tracer ces rigoles contre nature, à mi-hauteur de palmiers d'un dessin admirable.

Tels sont les défauts et les qualités du dessin égyptien : je n'ai point exagéré les unes et je n'ai point diminué les autres : j'ai cherché, avant tout, à donner au lecteur une idée exacte du degré d'habileté auquel étaient parvenus les artistes de ces lointaines époques, sans prendre à tâche de rehausser ni de dégrader les hommes. En tout cas, ce que j'ai dit suffira pour montrer quelle grande habileté les Égyptiens avaient su acquérir. Cette habileté, je dois le dire, n'a pas été reconnue par les divers historiens de l'art, sans toute fois être tout à fait méconnue : on s'est contenté de placer les œuvres de l'Égypte en face des grandes œuvres de la peinture moderne et de les déclarer complètement inférieures. Il n'y a aucun doute à avoir sur cette question : certainement ces œuvres sont inférieures aux œuvres modernes et contemporaines, dans le sens où je l'ai indiqué plus haut, peut-être même inférieures à celles des Grecs; mais cette constatation n'empêche pas que le procédé dont je parle soit complètement injuste. Si les Égyptiens avaient pu faire des œuvres d'art assez remarquables pour entrer en comparaison avec les œuvres d'art modernes ou contemporaines, à quoi aurait-il donc servi à l'humanité de vivre quarante ou cinquante siècles depuis leur apparition? Si les Égyptiens avaient pu se rendre maîtres de tous les secrets de l'art, sans avoir eu, comme

1. *Description de l'Égypte*, t. XXIV, p. 315.

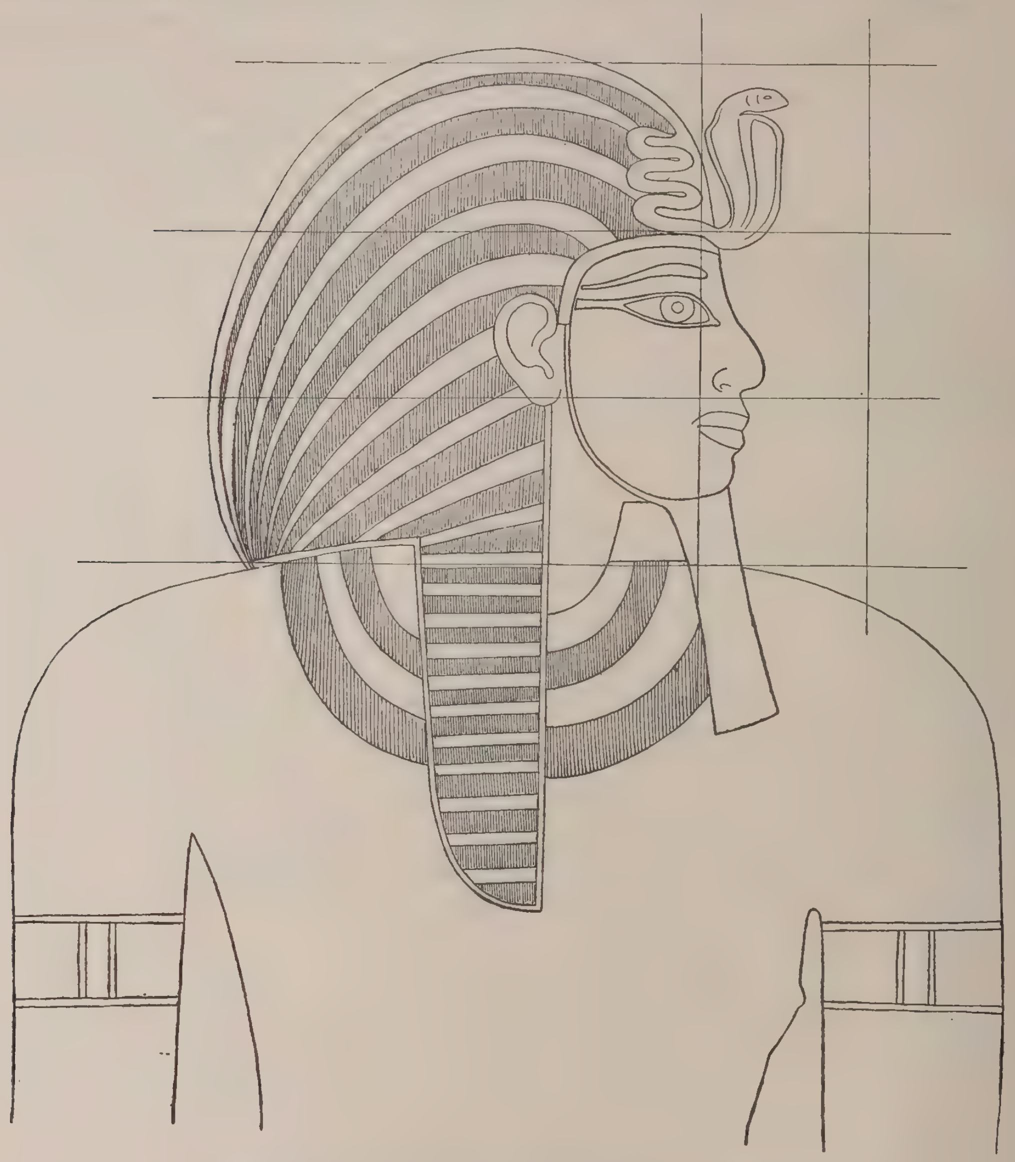
les autres peuples qui l'ont suivi dans la vie, le spectacle des œuvres de leurs prédécesseurs pour se former et éviter les défauts antécédents, ils ne seraient pas seulement l'un des premiers peuples de la terre, ils seraient un phénomène unique dans la race humaine, puisqu'à eux seuls ils auraient inventé les diverses manifestations de l'art et les auraient conduites jusqu'au degré où nous avons eu tant de peine et mis tant de persévérance à parvenir. Les Grecs ont eu le spectacle des œuvres égyptiennes, c'est un fait bien certain; les Romains, si peu qu'ils se soient adonnés aux œuvres d'art, celui des œuvres grecques; les temps modernes, celui des œuvres de l'antiquité grecque et romaine; les temps contemporains, celui de la longue suite de merveilles qui ont rendu notre race si grande et si audacieuse dans la conquête de l'idéal : seuls, les Égyptiens n'ont pas eu d'autre peuple pour leur enseigner ce qu'ils ne savaient pas, ils sont *autodidactes* au premier chef, et l'on voudrait qu'ils eussent tout inventé, qu'ils eussent pu posséder toute la gamme des procédés divers employés depuis par les générations humaines, qu'ils n'eussent ainsi rien laissé à faire aux hommes qui devaient vivre après eux! Ce serait une marche contre nature : toute vérité ne s'acquiert que difficilement, dans quelque ordre que ce soit, et après de longs tâtonnements; c'est là ce qu'enseigne l'histoire bien comprise de l'humanité et de ses labeurs. Aussi n'est-ce point de la sorte qu'il faut poser la question; tout d'abord, il n'y a aucune comparaison à établir entre les œuvres d'époques si différentes, produites par des peuples ayant un génie si divers, puisqu'il est évident par soi-même que les derniers venus sur la terre ont tous les avantages : il faut se demander si les Égyptiens ont bien initié les autres peuples de l'Occident à l'art sous toutes ses formes et si, dans le chemin ouvert, ils ont pu parcourir, non pas tout l'espace, mais le chemin qui s'offrait à eux, s'ils ont bien accompli leur œuvre et marqué leur passage. Il serait de toute impossibilité de répondre négativement à une question ainsi posée, car les Égyptiens sont bien les premiers qui se soient engagés dans la voie triomphale de l'art, et ils y ont plus que marqué leur passage, ils y ont fait des conquêtes immenses. Ces conquêtes ont été précieuses pour l'humanité, car les Grecs s'en sont emparés et les ont perfectionnées à un degré merveilleux, au moins pour la sculpture, et les peuples modernes ont profité

des leçons que leur ont léguées les Grecs. L'Égypte a donc été sur ce point, comme sur bien d'autres, la grande initiatrice de l'humanité occidentale, et les doctrines qu'elle a si longtemps enseignées semblent reprendre de nos jours une place que peut-être elles n'auraient jamais dû perdre. Il était donc de toute justice de rapporter à l'Égypte cette maternité féconde, et nous devons être fiers de cette filiation intellectuelle; nous devons nous dire que longtemps, bien longtemps avant les Grecs, les Égyptiens étaient arrivés à une possession merveilleuse des procédés de l'art, malgré les difficultés qu'avaient nécessairement les hommes aux débuts de la civilisation, par rapport à ceux qui leur ont succédé sur la terre. Non seulement les Égyptiens ont été les initiateurs de l'humanité dans l'art, mais on doit, sous peine d'injustice, reconnaître qu'ils y ont fait des progrès rapides[1].

Et maintenant que j'ai rendu au peuple égyptien toute la justice qui lui était due, il me faut parler de la manière dont ils s'y sont pris pour décorer les tombes qu'ils avaient à décorer. Pour peu qu'on ait vu une représentation égyptienne, on a dû observer de soi-même combien les personnages des tableaux égyptiens étaient bien proportionnés dans les diverses grandeurs qu'ils ont, selon l'importance du rôle qu'ils jouent dans ces représentations. Et cela non seulement dans les œuvres de grandeur ordinaire ou de grandeur naturelle, mais aussi dans les œuvres grandioses et gigantesques qui étonnent encore l'admiration contemporaine. Les colosses d'Aménophis dans la plaine de Thèbes, les statues immenses de Ramsès II

1. L'idée que l'on se fait du stationnement de l'Égypte dans les arts a évidemment heurté les esprits des deux auteurs de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* : il eût cependant semblé naturel de faire observer le progrès humain dans les œuvres égyptiennes, progrès qui certes n'est pas caché et qui se montre à l'esprit quand les yeux veulent se donner la peine de regarder, et la poussée qui entraîne l'esprit de l'homme en avant vers des régions toujours supérieures. C'est là le grand défaut d'une œuvre d'ailleurs très méritoire et la cause de cette défaillance se trouve dans l'idée préconçue que la Grèce ne devait rien à l'Égypte et que notre civilisation moderne était redevable de tout à la Grèce qui est donnée comme la grande initiatrice de l'humanité dans les arts et la civilisation. La véritable histoire nous montre au contraire que ce fut l'Égypte qui eut cet honneur et que la Grèce elle-même fut initiée par l'Égypte aussi bien aux arts qu'elle développa plus tard avec une si grande supériorité, et aux sciences qu'elle a de même cultivées avec le plus grand succès, qu'aux petites découvertes de la civilisation matérielle, découvertes qui seules ont rendu possible la culture des arts et des sciences.

qu'on trouve au Musée de Gizeh, et celle qui dernièrement encore était couchée dans un fossé de Mît-Rahineh, sur l'emplacement de l'ancienne Mem-



Portrait d'Aménophis III, préparé pour la sculpture
(d'après Lepsius, Abt. III, pl. 70).

phis, comme les statues quelquefois colossales qu'on trouve dans certains tombeaux, toutes ces œuvres sont étonnantes de proportion : la tête même

du Sphinx en avant des pyramides de Gizeh est admirable au seul point de vue des proportions. On est donc tout naturellement conduit à se demander si les Égyptiens avaient à leur usage un canon des proportions humaines, comme celui que devait plus tard posséder la Grèce. On a répondu de diverses façons à cette question : les uns ont admis l'existence d'un semblable canon chez les Égyptiens; les autres ont répondu que les exemples cités à l'appui de cette théorie n'étaient pas probants, que les Égyptiens n'avaient pas de canon proprement dit et qu'ils connaissaient seulement la mise au carreau, c'est-à-dire qu'ils traçaient un certain nombre de lignes horizontales dans le champ du tableau et les coupaient ensuite par des lignes transversales également parallèles, formant ainsi de petits carrés ou carreaux qui leur servaient à bien poser leur personnage. Je serais assez porté à croire que les uns et les autres ont également tort et raison, tout à la fois, et que les Égyptiens connaissaient la mise au carreau tout aussi bien que le canon des proportions humaines[1]. Qu'ils connussent la mise au carreau, c'est ce qu'il est impossible de nier, puisqu'on a en assez grand nombre des représentations où l'on voit les personnages ébauchés entre les lignes des carreaux, et à cette occasion les tableaux qu'on a publiés sont très soignés, faits avec le plus grand soin et réellement très exacts[2]. Mais d'ordinaire en peinture, ces carreaux sont des carreaux de réduction, tandis qu'au contraire dans les œuvres égyp-

1. J'ai moi-même écrit, dans l'article *Canon* de la *Grande Encyclopédie*, que les Égyptiens n'avaient point de canon qui ressemblât à celui des Grecs et qu'ils ne connaissaient que la mise au carreau. Depuis la publication de ce petit article, j'ai été amené insensiblement par la réflexion à modifier mes idées sur ce point particulier.

2. Ces tableaux dont on retrouvera ici une représentation ont été copiés par Prisse d'Avennes avec une patience au-desssus de tout éloge : non seulement il a pris soin de composer sa copie d'après toutes les particularités qu'on pouvait observer sur les monuments, mais il a poussé la conscience scientifique jusqu'à calquer d'énormes tableaux qui lui ont ensuite fourni ses plus belles planches. Prisse d'Avennes est assez oublié aujourd'hui parmi les égyptologues et il est de mode d'aller répétant que c'était un homme paresseux; c'était au contraire un grand travailleur qui a passé un assez grand nombre d'années à Thèbes où il a vécu surtout dans les tombeaux. Il a laissé des œuvres durables qui lui ont demandé beaucoup de travail et de nombreux papiers qui pourraient encore aujourd'hui être consultés avec le plus grand fruit même par un égyptologue de profession. Je puis d'autant mieux en parler que j'ai été charger de classer ses dessins à la *Bibliothèque nationale* et que j'ai pu ainsi avoir la preuve de l'immense travail qui lui a été nécessaire pour préparer ses ouvrages, quoiqu'une grande partie de ses dessins aient été égarés.

tiennes, ce sont le plus souvent des carreaux d'agrandissement; malgré tout, j'admets qu'il n'y a dans cette opération rien qui puisse faire songer au canon des proportions humaines. Cependant on trouve des statues peintes sur les murs où l'on serait tenté de croire qu'il y avait autre chose que la mise au carreau pour mettre les figures d'aplomb : il n'y a ici qu'une illusion. Les sculpteurs sont représentés taillant un colosse ou une statue ; mais c'est le peintre ou le dessinateur qui doit d'abord la dessiner et ensuite la peindre, et l'on comprend qu'ainsi il ait été besoin de la mettre au carreau, toujours pour atteindre le même but.

Mais s'ensuit-il de cette opération qui n'est qu'un procédé de métier que les Égyptiens ignorassent le canon des proportions humaines? Évidemment, l'affirmer c'est de beaucoup outre-passer les droits de la logique, c'est même aller quelque peu contre le simple bon sens. Les Égyptiens devaient en effet connaître le canon des proportions humaines, sinon en théorie et aussi compliqué que devait l'être celui de Polyclète, du moins en pratique et dans une certaine mesure. De plus, comment auraient-ils connu ce canon en pratique, s'ils ne l'avaient pas connu par quelque procédé scientifique? non que les Égyptiens fussent de grands anatomistes, quoiqu'ils eussent plus qu'une teinture de cette science; mais ils avaient pu, de quelque manière que ce soit, mesurer les diverses parties du corps humain et tirer de ces mesures les relations qui forment le canon des proportions humaines. Les beaux hommes et les belles femmes ne manquaient pas en Égypte : rien n'était donc plus facile que d'arriver à mesurer les modèles. Si la chose était possible, les faits prouvent qu'elle a été faite, car, comment les artistes égyptiens seraient-ils parvenus à donner à toutes leurs œuvres des proportions aussi exactes, s'ils n'avaient pas eu à leur disposition une base quelconque pour arriver à calculer les proportions que devaient avoir entre eux les divers membres du corps, qu'on appelle cette base un canon, ou qu'on l'appelle de quelque autre mot que l'on voudra? S'ils n'avaient pas le nom, ce que personne ne sait ou ne peut savoir, en réalité ils avaient la chose, et, s'ils avaient la chose, ils devaient avoir un mot pour l'exprimer, quel que soit ce mot.

D'ailleurs Diodore de Sicile, historien grec qui écrivait sous Auguste, semble dire expressément que les Égyptiens connaissaient le canon des

proportions humaines, dans un texte qui a été souvent cité et que je dois citer encore. Parlant des prétentions égyptiennes qui n'allaient à rien moins qu'à soutenir que l'Égypte avait initié la Grèce aux arts comme aux sciences, prétention que je crois parfaitement justifiée, il dit : « Ils vont plus loin et réclament comme leurs disciples les plus anciens sculpteurs grecs, surtout Téléclès et Théodore, tous deux fils de Rhœcus, qui exécutèrent pour les habitants de Samos la statue d'Apollon le Pythien. La moitié de cette statue fut, disent-ils, faite à Samos par Téléclès, et l'autre moitié fut achevée à Éphèse par Théodore, et ces deux parties s'adaptèrent si bien ensemble que la statue entière semblait être l'œuvre d'un seul artiste. Or, cette manière de travailler n'est nullement en usage chez les Grecs, tandis qu'elle est très commune chez les Égyptiens. Ceux-ci ne conçoivent pas, comme les Grecs, le plan de leurs statues, d'après les vues de leur imagination; car, après avoir arrangé et taillé leur pierre, ils exécutent leur ouvrage de manière que toutes les parties s'adaptent les unes aux aux autres jusque dans les moindres détails. C'est pourquoi ils divisent le corps humain en vingt-et-une parties un quart, et règlent là-dessus toute la symétrie de leur œuvre. Ainsi, après que les ouvriers sont convenus entre eux de la hauteur de la statue, ils vont faire chacun chez soi les parties qu'ils ont choisies, et ils les mettent tellement d'accord qu'on en est tout étonné. C'est ainsi que la statue d'Apollon à Samos fut exécutée conformément à la méthode égyptienne; car elle est divisée en deux moitiés, depuis le sommet de la tête jusqu'aux parties génitales, et ces deux moitiés sont exactement égales. Ils soutiennent aussi que cette statue, représentant Apollon les mains étendues et les jambes écartées, comme dans l'action de marche, rappelle tout à fait le goût égyptien[1]. »

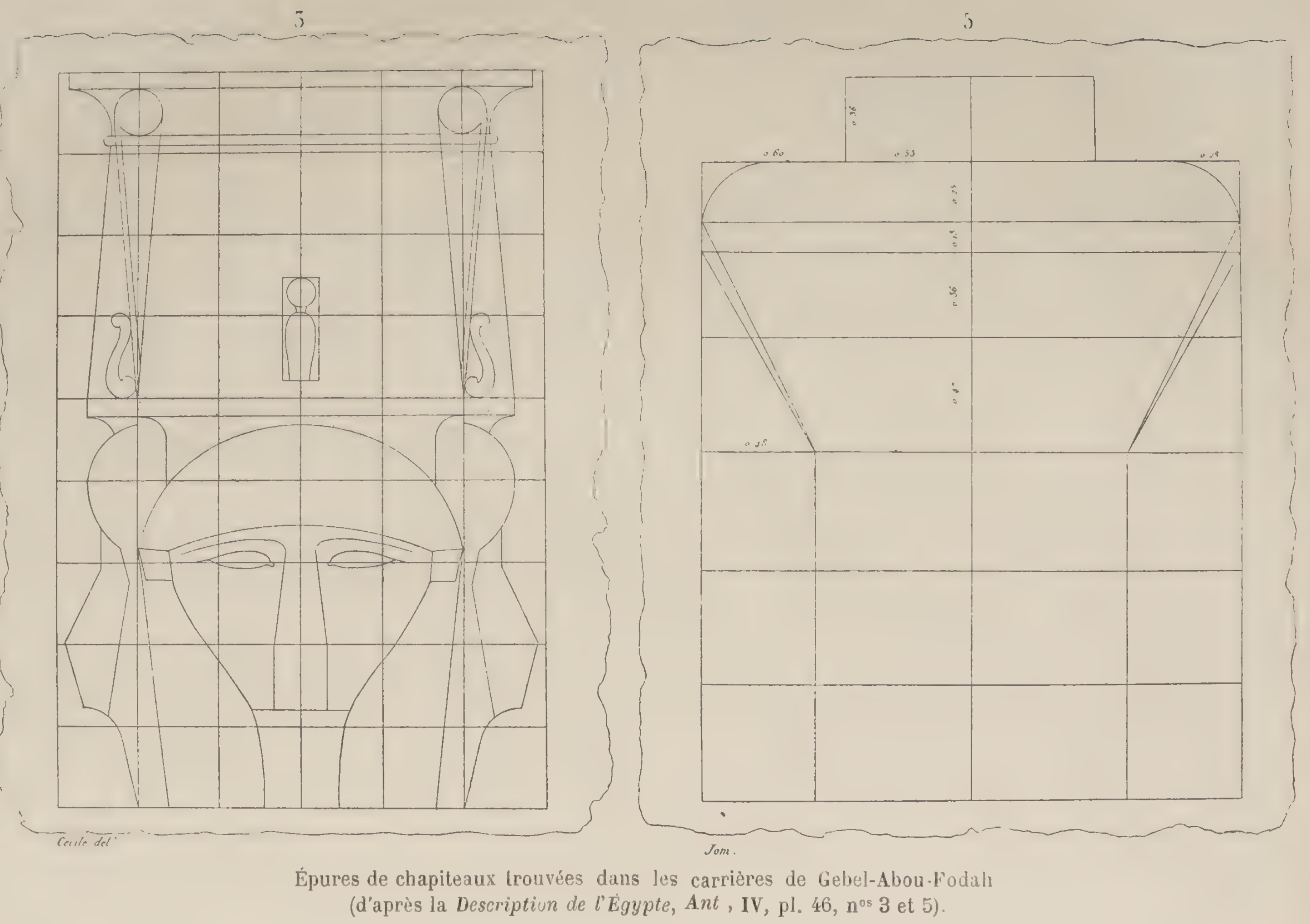
Tel est ce texte. On en a rejeté l'autorité sous prétexte qu'il a été écrit au siècle d'Auguste. Je sais tout comme un autre que Diodore de Sicile vivait au siècle d'Auguste ; mais les paroles que je viens de citer ne sont

1. Diodore de Sicile, I, 98. — Le traducteur fait suivre ces dernières paroles de cette étonnante remarque : « Les plus anciennes statues égyptiennes sont, au contraire, représentées ayant les pieds et les mains confondus avec le bloc de pierre où elles sont sculptées. » Je ne sais où cet auteur a vu les plus anciennes statues égyptiennes dans cette posture, et, malgré tout le respect que je lui dois, c'est Diodore de Sicile qui a raison.

pas nécessairement siennes : elles peuvent être d'un autre auteur grec auquel Diodore les aura empruntées, comme il nous apprend lui-même que fréquent a été le cas. D'ailleurs, on a retrouvé sur les monuments des personnages mis au carreau où l'on rencontre précisément les vingt et une divisions un quart dont parle l'auteur grec. On en a retrouvé d'autres, il est vrai, qui n'ont pas ce chiffre; mais, qu'est-ce que cela prouve, sinon que les artistes n'ont pas toujours été soumis aux mêmes lois. D'ailleurs la méthode à laquelle il est fait allusion dans les paroles citées est réelle ; nous le voyons par les monuments qui nous représentent des artistes égyptiens à l'œuvre, des sculpteurs faisant qui un bras, qui une tête, qui telle autre partie de la statue que l'on ajustait ensuite, et ces parties étaient si bien réunies qu'on n'en pouvait plus apercevoir la suture, quand elles avaient été ajustées et recouvertes d'une couche de peinture. Or, pour tout ce travail, il était nécessaire d'avoir un canon des proportions humaines très bien connu et uniforme pour le même atelier, tout au moins. Je reviendrai d'ailleurs plus loin sur cette question à propos du travail nécessaire pour former les divers tableaux qui décoraient une tombe.

Il ne faudrait pas croire que les tableaux merveilleux qui ornent les tombeaux soient l'œuvre des plus grands artistes de l'Égypte : le plus souvent ils ont été tracés par de simples élèves de ces maîtres, élèves que leur grande habileté devait plus tard faire passer maîtres à leur tour. Nous en avons une preuve certaine dans les faits que je vais faire passer sous les yeux des lecteurs. Tout d'abord le motif de la scène, à exécuter sur telle ou telle portion du mur, était tracé d'après un modèle écrit sans doute à l'encre noire en petites dimensions sur la paroi, et cela non seulement pour les motifs de décoration par figures, mais encore pour les motifs de décoration par inscription hiéroglyphique : en ce dernier cas l'inscription était tracée tout entière en écriture hiératique dont l'ouvrier, ou l'artiste, chargé plus tard de la gravure, devait transformer les signes en beaux hiéroglyphes [1]. Les figures étaient aussi tracées à l'encre noire

1. Les Égyptiens connaissaient trois sortes d'écriture : l'écriture monumentale ou hiéroglyphique, l'écriture plus cursive, qui n'est que l'abrégé de l'écriture hiéroglyphique et que l'on nomme hiératique, enfin l'écriture appelée démotique, laquelle est elle-même l'abrégé plus courant encore de l'écriture hiératique. Je le rappelle à ceux qui ne sont pas égyptologues de profession.

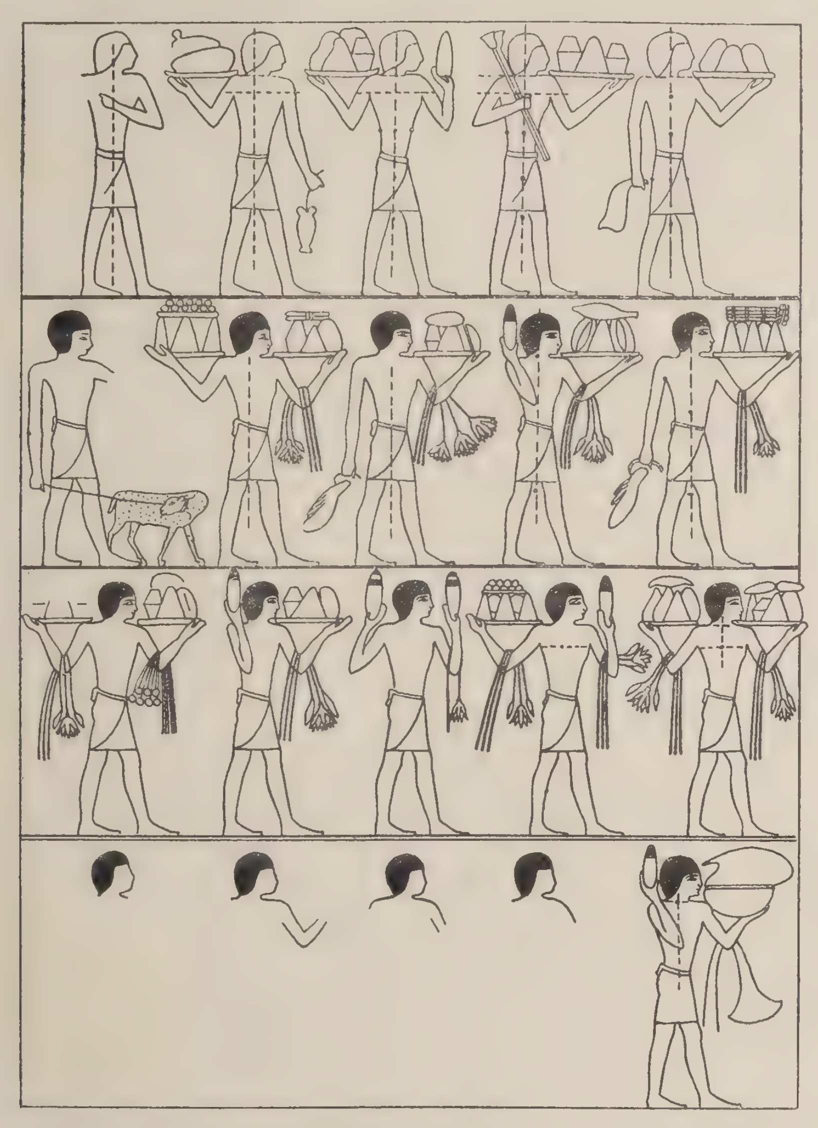


Épures de chapiteaux trouvées dans les carrières de Gebel-Abou-Fodah
(d'après la *Description de l'Égypte*, *Ant*, IV, pl. 46, nos 3 et 5).

après ce premier travail, mises en champ, campées du mieux que l'on pouvait, enfermées dans les lignes horizontales et verticales du carreau par les artistes ouvriers ; le maître venait ensuite pour examiner le travail et corrigeait ce qu'il y avait à corriger en traçant certains traits à la sanguine, en campant certaines figures mieux qu'on ne les avait campées, en les mettant d'aplomb, en un mot en retranchant tout ce qui lui semblait repréhensible, et c'est alors seulement que l'ouvrier se mettait au travail.

Quelquefois on s'y prenait autrement, à ce qu'il semble. Le sujet de décoration une fois sommairement tracé sur la muraille, les élèves ou les ouvriers le copiaient fidèlement sur un petit morceau de calcaire ou sur des planchettes de bois; puis ils mettaient cette première esquisse au carreau et, quand elle était ainsi divisées en parties bien égales, ils reproduisaient les divisions du carreau sur la paroi de la tombe et refaisaient les figures. Ce carreau n'a pas toujours été le même. On en distingue deux formes particulières : l'une, qui, dit-on, se rapporte au Nouvel Empire thébain et qui est divisé en dix-neuf parties égales; l'autre au contraire quiest divisé en vingt et une parties et un quart, le chiffre même de Diodore, comme je viens de le dire, est plus récent et serait, dit-on, l'œuvre de la renaissance saïte. Ces deux divisions ne sont pas très bien prouvées, ou, tout au moins l'époque qu'on leur assigne n'est pas suffisamment certaine. D'ailleurs les Égyptiens n'ont pas été sur ce point, comme sur bien d'autres, sans faire quelques progrès. Aux époques très reculées, sous l'Ancien Empire, les artistes ou les simples ouvriers ne semblent point avoir fait usage de la mise au carreau ; mais ils se servaient de lignes perpendiculaires qui déterminaient l'aplomb de tout le corps, posaient les épaules et définissaient les courbures du bras dans certains mouvements. D'ailleurs une série de points marquaient la hauteur des genoux, le point où se devait trouver le milieu du corps, à l'endroit où sont les parties génitales; un autre point marquait le trou de l'estomac, ou, d'autres fois, trois points déterminaient la naissance de la partie thoracique, laquelle commence en effet à se développer au creux de l'estomac; un autre désignait le milieu de la poitrine à la ligne des aisselles, et la tête se posait tout naturellement. Dans les temps plus rapprochés de

nous, les carreaux passaient à peu près aux mêmes positions. Or, c'est surtout dans ce travail que la connaissance du canon des proportions



Tombeau de Manofré
(d'après un estampage de Nestor L'hôte).

humaines apparaît nécessaire. Comment, si ceux qui mettent au carreau ne connaissent pas ce canon, sauront-ils quelle proportion il faut attribuer à telle ou telle partie du corps, combien ils doivent employer

de divisions pour les jambes, pour les bras, la poitrine, la figure, les pieds, etc., s'ils ne connaissent pas exactement les mesures du corps humain et leurs rapports entre elles? La mise au carreau prouve donc elle-même que les Égyptiens connaissaient les rapports des diverses mesures du corps humain entre elles, et c'est tout ce que je voulais prouver.

Ces secours matériels assuraient la bonne exécution du dessin, l'aplomb de la figure et du corps, les divers mouvements des personnages; mais certains artistes plus habiles que les autres se passaient de toute espèce de secours et arrivaient du premier coup à camper leurs personnages dans l'attitude voulue : c'est en particulier le cas pour la tombe de Séti Ier dans la chambre inachevée. Les artistes qui ont décoré ce tombeau avaient le trait d'une netteté surprenante et en même temps d'une longueur extraordinaire : la facilité d'exécution qui dénotent ces esquisses, si je puis m'exprimer de la sorte, est vraiment admirable. Aussi les premiers critiques de cet art, qui apparaissait pour la première fois aux regards des savants, ont-ils accusé tout simplement les artistes égyptiens de se servir de modèles tout préparés et d'exécuter toujours la même figure. L'accusation, pour vieille qu'elle soit, n'en a pas moins été reproduite par les auteurs qui ont écrit sur l'art et sur l'histoire et cela dans presque tous les pays. Il est cependant facile de se convaincre que, dans les parties que la nature a faites sujettes à prendre plus ou moins de développement, les artistes égyptiens se sont livrés à toutes les fantaisies de leur génie particulier, ce qui ne veut point dire que les diverses parties constituées du corps humain soient disproportionnées, ou que l'ensemble ait un aspect difforme, hideux et monstrueux. Pour en être convaincu, il faut se donner la peine de voir sur les lieux les figures égyptiennes, de les mesurer le compas à la main, et alors l'évidence apparaîtra aux yeux les plus prévenus : il ne saurait suffire aucunement d'avoir fait des réflexions hâtives et plus ou moins personnelles, dans son cabinet, quand on a sous les yeux des planches peu fidèles. Aussi de pareils jugements sont-ils éminemment révisables : c'est le moindre mal qu'on en puisse dire.

De même accuser les auteurs égyptiens d'avoir toujours fait la même

figure est un déni de justice des plus caractérisés. Prenez les bas-reliefs de l'Ancien Empire, vous trouverez des personnages tout à fait différents de type, des gens à la taille élancée à côté de gens trapus, des formes anguleuses près de formes arrondies, des gens assis près de gens debout, des hommes qui marchent à côté d'hommes accroupis ou qui se sont étendus à terre et qui dorment, des gens qui luttent à côté de gens qui dansent, etc. Si l'on prend le mot figure dans le sens restreint de visage, l'accusation est tout aussi peu fondée. Voyez, par exemple, la scène dont j'ai parlé plus haut et qui se trouve à Beni-Hassan, examinez la figure des six femmes qui sont représentées et dites s'il y en a une seule de semblable à l'autre par l'expression. Rapprochez maintenant de ces chanteuses et de ces danseuses la joueuse de guitare qui se trouve dans un tombeau de Thèbes et dites si c'est là une figure qui ressemble tant soit peu aux autres, s'il ne s'agit pas là d'une autre race et si l'artiste n'a pas merveilleusement exprimé la poésie de ce beau corps, dont les voiles transparents qui l'entourent n'ont pas caché les formes. On oublie d'ailleurs en faisant ce reproche aux artistes égyptiens qu'ils faisaient avant tout du réalisme et que, par conséquent, ils se devaient à eux-mêmes, comme ils devaient à leur système, de représenter ce qu'ils avaient devant les yeux, et non pas un type uniforme : la plupart des peintures ou des bas-reliefs où de grands personnages sont en scène, sont de véritables portraits : c'est dire qu'il y a dans ces diverses représentations autant de différences que de ressemblances. Quoique les coutumes égyptiennes réglassent un grand nombre des gestes et des postures les plus ordinaires de la vie, si l'on voulait examiner de près toutes les postures qui se trouvent dans les scènes gravées ou peintes dans les tombeaux, on en trouverait un nombre considérable. On n'a qu'à prendre en particulier la série des Pharaons ou de leurs épouses qui sont représentés dans les tombeaux, ou dans les temples, on n'en trouvera pas un seul de semblable [1]. Si l'art égyptien cependant a

1. Je citerai ici un fait qui, dans un ordre de faits étrangers à la sépulture, est caractéristique pour la question dont je m'occupe présentement. Dans les dédicaces des temples ou grandes cérémonies religieuses qui avaient lieu à certaines fêtes, le roi, qui était le grand prêtre par excellence, est représenté des centaines de fois : il n'a presque jamais la même posture et je suis persuadé qu'on compterait au moins cinquante ou soixante postures diffé-

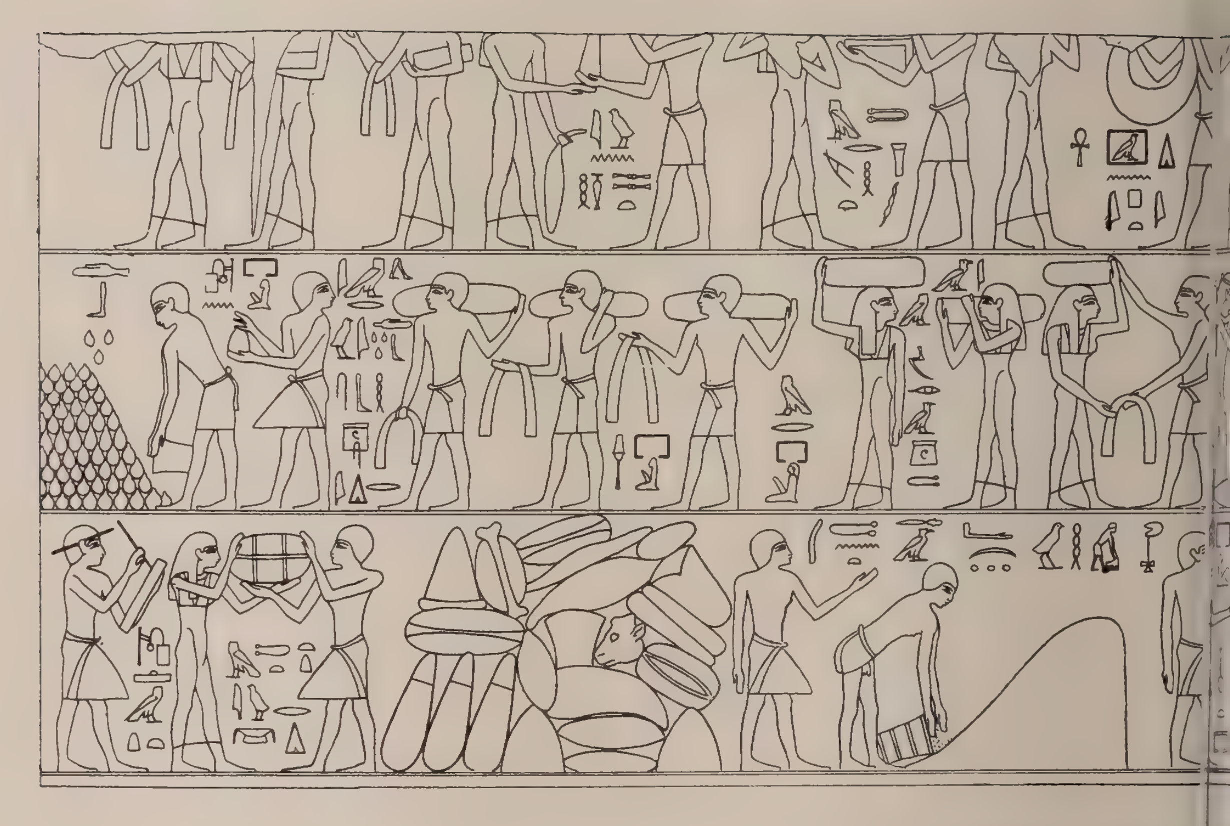
presque partout employé les mêmes traits, c'est qu'il a eu affaire aux mêmes types ou à des types parents entre eux. Quand ce type a changé, comme dans les représentations du tombeau de Séti Ier où apparaissent les divers peuples connus des Égyptiens, comme dans les scènes qui représentent les apports de tributs, les types sont divers et sont si rigoureusement exécutés que l'on a pu s'en servir scientifiquement pour déterminer à quel peuple correspondaient les figures égyptiennes. C'est le même soin à rendre les plus petits détails que l'on rencontre, dans les tombeaux de Beni-Hassan, dans la scène si connue qui nous fait assister à l'arrivée de certains Sémites en Égypte[1]. Rien n'est donc plus injuste que de reprocher aux artistes égyptiens d'avoir toujours exécuté la même figure : dans le détail des considérations sur l'art égyptien, on est assez porté à reconnaître les qualités de cet art et on lui concède une certaine vie, une certaine aisance; puis, dans les conclusions générales, on a l'art de reprendre une à une les concessions faites précédemment et l'on établit que l'art égyptien était figé dans les mêmes poses hiératiques, dans l'uniformité et la rigidité d'une religion impérieuse qui réglait tout et dans des coutumes invariables. Or, quand on s'est donné la peine d'étudier quelque peu l'histoire de la civilisation égyptienne, c'est le contraire qui saute aux yeux : l'art égyptien s'est développé selon les lois générales qui président au développement de la pensée humaine, mais aussi selon une forme qui lui était particulière ; il n'est point resté attaché aux mêmes formes uniquement par tradition, la religion n'exerçait point sur lui l'empire qu'on lui suppose — cette religion était même très loin d'être ce qu'on l'a dit avoir été et elle aussi ne pouvait échapper à la loi du progrès[2] — et les coutumes ont beaucoup changé.

On a aussi trouvé une autre explication des progrès de l'art en Égypte, afin de nier ce progrès lui-même : on a dit que les divers changements que l'on observait dans cet art venaient de la mode, que tel jour cette

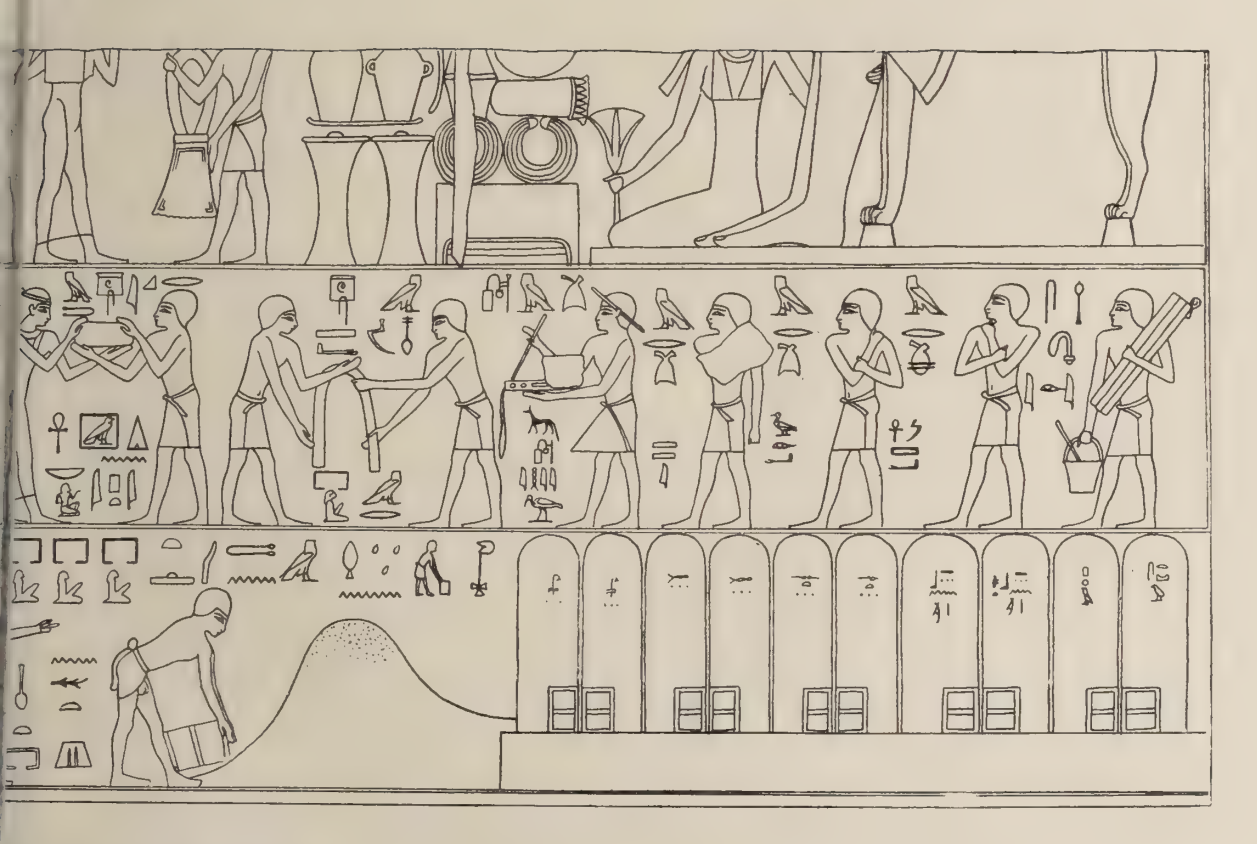
rentes dans les diverses cérémonies qu'il fait. Il a évidemment la même figure, puisque c'est le même personnage.

1. C'est cette scène que l'on a appliquée à l'histoire du voyage d'Abraham dans la vallée du Nil; il va sans dire qu'il s'agit de toute autre chose. Seuls les gens pressés, en quête d'arguments pour leurs apologies risquées, pouvaient s'y tromper.

2. Cf. E. Amélineau, *Des notions de Dieu dans l'ancienne Égypte.*



Tombeau d'Aidjefa, I (



rès Lepsius, II Abth., pl. 103).

mode était aux gens trapus, tel autre jour au contraire aux gens élancés; en telle saison aux formes étranges, en telle autre aux formes sérieuses[1]. En vérité, il faut être bien à court de raisons valables pour en donner comme celles-ci, et une cause qui recourt à de pareils enfantillages est bien près d'être perdue. La mode, ou plutôt la vogue, peut bien en effet venir à certaines particularités de l'art, à quelque tour de main, à quelque manière de faire; mais elle ne saurait s'appliquer aux parties intrinsèques et constitutives d'un art avant tout réaliste et qui n'avait d'idéal que juste ce qu'il lui en fallait. A quoi bon dès lors chercher des raisons qui ne peuvent soutenir l'examen?

La manière de faire des artistes égyptiens était donc loin d'être aussi uniforme qu'on l'a dit. Il y en a une preuve péremptoire et remarquable : dans les inscriptions hiéroglyphiques qui décorent les parois de certains temples, on a pu observer que,dans tel ou tel rayon, certains signes étaient faits d'une manière particulière, avaient une forme spéciale qui dénote des ouvriers spéciaux et l'on a pu en conclure qu'en effet ces sortes de décoration étaient divisées en plusieurs parties que l'on attribuait à des ouvriers différents[2]. Qu'il y eut, comme nous dirions aujourd'hui, des ateliers plus connus, des maîtres plus suivis, c'est ce qui ne saurait aucunement paraître invraisemblable, et c'est ce que tout dit au contraire avoir eu lieu. Les artistes, élèves ou ouvriers, qu'employaient les architectes officiels chargés de la décoration d'une tombe, avaient dû suivre les leçons du professeur pendant bon nombre d'années, s'exercer aux progrès sous la surveillance du maître ou sous celle d'un élève plus avancé, avant d'être admis à exécuter en grand les dessins qu'ils avaient appris à faire sur une petite échelle, et le maître se réservait toujours le droit de corriger ce qu'il y avait de défectueux dans le travail de son élève. Cette correction a été saisie sur le fait, et l'on voit qu'il devait redresser parfois quelque tête trop inclinée, manquant d'aplomb, accentuer la saillie de quelque genou qui ne ressortait pas suffisamment, ou, au contraire, l'atténuer et par conséquent modifier la ligne du dessin. Le plus souvent, c'était dans l'a-

1. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, *Égypte*, p. 768.
2. C'est M. Maspero qui a fait cette remarque et qui l'a publiée dans les *Proceedings of the Society of Biblical Archæology*, année 1892, avril, p. 316 et seqq.

justement qu'il y avait à reprendre, tellement les détails étaient compliqués et précis[1].

Ces questions une fois vidées, je reviens aux procédés employés par les artistes égyptiens dans la décoration des tombeaux. Quand les figures avaient été mises dans le champ du tableau que l'on devait faire, qu'elles étaient de grandeur ou de position voulues, il restait à les faire ressortir soit par la sculpture, soit par la peinture. Le premier mode employé, je veux dire le plus ancien, c'est la sculpture. Cette sculpture se faisait par les bas-reliefs. L'Égypte connaissait trois procédés de mettre en relief les scènes que l'on voulait sculpter sur les parois des tombes ou sur les murailles des temples : ou elle levait les figures qu'elle voulait faire ressortir par une gravure très simple, faite à la pointe, procédé qui demandait peu de travail par rapport aux deux autres et dont on s'est servi surtout dans les petites scènes des stèles et des monuments de peu de dimension, quoiqu'on l'ait quelquefois employé sur de larges surfaces, comme sur les parois immenses du temple de Médinet-Habou, où certaines scènes contenant un nombre prodigieux de personnages sont ainsi enlevées ; — ou bien on taillait la pierre autour des figures que l'on faisait ainsi ressortir en saillie : c'est le procédé ordinaire, procédé employé dans la suite par les Grecs et exigeant beaucoup de soin et de fini dans le travail, car il fallait avoir la précaution, pour faire un bas-relief de cette sorte, de parfaitement dresser les fonds et de les tailler en cuvette près des contours de la figure, afin que le personnage ressortît mieux et avec plus de netteté ; ce procédé était de préférence employé quand on avait à sculpter la pierre calcaire, naturellement peu dure, même un peu molle et se laissant admiblement façonner ; — enfin, il y avait un troisième procédé qui consistait à lever le motif en creux et à conserver le champ de la pierre. Ce procédé demandait beaucoup moins de travail que le précédent, puisqu'on n'avait pas à faire le parement du fond et que l'on n'avait à creuser que la figure

1. Dans les sculptures des temples on a des preuves évidentes que certains personnages n'ont pas été mis d'aplomb et que certaines têtes ont dû être redressées. Le stuc qui cachait le défaut étant tombé, les premiers traits ont reparu. Tel est en particulier le cas pour les figures de Séti Ier et de Ramsès III à Karnak et à Médinet-Habou, à la XIXe et à la XXe dynastie, et aussi dans le temple de Kom-Ombo sous les Ptolémées.

ou le personnage : d'ordinaire ce relief en creux avait un ou deux centimètres de profondeur. On s'en servait surtout pour orner les sarcophages en pierre, comme je le dirai plus loin, ou même pour sculpter certains portraits comme celui de Ramsès II qui se trouve au Louvre; mais le procédé en lui-même est bien inférieur au haut relief où la figure se détache de la muraille et semble s'avancer au devant du spectateur. La raison, a-t-on dit, pour laquelle on choisit ce troisième procédé se devine d'elle-même : on voulait assurer au monument une plus longue durée [1]. Cette raison n'est qu'une raison apparente; comment eût-il été plus difficile de faire disparaître le relief en creux que le haut relief? si un simple marteau suffit pour faire disparaître les plus belles figures tracées en haut relief, le même marteau suffira tout aussi bien pour ruiner les figures en creux, car, au lieu de frapper le relief lui-même, on n'a qu'à frapper et à briser le champ dans lequel a été creusé le relief en creux. Elle a cependant contenté de très bons esprits; elle n'en vaut pas mieux. La véritable raison de ce relief en creux doit être cherchée dans la fantaisie de l'ouvrier qui voulait tenter un procédé nouveau, ou tout au moins un procédé peu employé. Les sarcophages étaient mis peut-être à l'abri de chocs accidentels; mais ces chocs pouvaient tout aussi bien et peut-être plus encore être nuisibles au relief en creux qu'au haut relief, puisqu'il était plus facile d'écorner ainsi les arêtes. D'ailleurs comme les figures levées ainsi en relief creux sont à l'intérieur de la cuve, on ne voit pas pourquoi les Égyptiens auraient choisi ce moyen pour protéger des figures qui n'avaient pas besoin de protection. Ce procédé présente d'ailleurs l'inconvénient de faire disparaître en partie le modelé, dès que la lumière frappe tant soit peu le champ dans lequel a été creusée la figure.

Il y avait aussi, comme je l'ai dit déjà plusieurs fois, dans les tombeaux égyptiens, au moins dans un certain nombre de tombes particulières, des groupes de statues taillées dans le calcaire même de la montagne et qui représentaient le défunt, sa femme et quelqu'un de ses enfants ou de ses parents. Je ne me rappelle pas avoir jamais vu un groupe composé de plus trois ou quatre personnages; mais il y a quelquefois deux groupes dans le

1. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, *Égypte*, p. 734.

même tombeau, soit que le même groupe ait été représenté deux fois, soit au contraire qu'il soit composé de personnages nouveaux. Ces statues, qui se rencontrent à des endroits fort différents de la tombe, sont malheureusement dans un tel état de dégradation qu'elles méritent à peine le nom de statues et, les inscriptions n'existant pas au-dessus de ces groupes, je crois qu'on arrivera difficilement à résoudre le problème qui se pose. Elles sont placées d'ordinaire dans le fond du couloir qui termine le tombeau, dans quelque niche voûtée dont elles se détachent dans une sorte de bas-relief prodigieux. La niche quelquefois, ainsi que nous l'avons vu, n'a pas été terminée et la voûte n'est pas débarrassée des éclats de pierre, qui, de ci, de là, empêchent le ravalement des parois. Je crois qu'en effet on a laissé en creusant le tombeau un bloc de calcaire dans lequel on a taillé ces statues, quand on ne s'est pas contenté de les adosser au mur. La disposition des statues qui ont remplacé le plus souvent la stèle indique l'orientation de tout le tombeau et le point vers lequel se dirige toute la décoration, quelle que soit la position du puits et des puits à momies[1]. Elle doit donc avant tout guider dans la lecture, la traduction et l'interprétation des scènes qui décorent le tombeau. Comme je retrouverai plus loin l'occasion de reparler de la sculpture proprement dite des Égyptiens à propos des statues que l'on déposait dans le tombeau, je dirai alors quels étaient les matériaux dont se servaient les artistes égyptiens, de quels outils ils usaient et quelle fut leur méthode pendant un si grand nombre de siècles : ce sera mieux la place d'entrer dans le détail.

Mais les tombeaux n'étaient pas seulement sculptés, ils étaient quelquefois peints entièrement, ou plutôt ils l'étaient toujours puisque les Égyptiens avaient l'habitude de polychromer leurs statues ou simplement de les peindre, coutume qui leur fut empruntée par les primitifs Grecs. Dans le long espace de temps durant lequel se perpétua cette habitude, les artistes de l'Égypte y firent des progrès considérables et en arrivèrent à la fin à toute la perfection que comportait leur manière de peindre. On a dit à ce

1. Je n'ai pas compris cette disposition de la tombe dans ma description du tombeau de Nofré-hôtep, autrement je l'aurais terminée par les chants du harpiste, au lien de la terminer par la première chambre à droite. J'ai été trompé par la disposition d'autres tombeaux et j'ai cru que cette disposition était toujours uniforme.

propos que la peinture égyptienne, s'exerçant sur un nombre très limité de sujets, méritait à peine le nom de peinture. « La peinture, à vrai dire, n'est jamais devenue en Égypte un art indépendant et autonome. Employée d'ordinaire à compléter l'effet du modelé, dans la statue et le bas-relief, elle ne s'est jamais affranchie de cette subordination ; elle n'a jamais cherché les moyens de rendre, à l'aide de ressources qui lui fussent propres, ce que la sculpture ne saurait exprimer : la profondeur de l'espace, le recul et la diversité des plans, la variété des teintes que la passion répand sur le visage de l'homme et, par suite, les différents états par lesquels passe son âme, suivant la nature et l'intensité des sentiments qui la pénètrent et la remuent. Ce n'est que par une sorte d'abus des termes que nous parlons ici de la *peinture égyptienne.* Il n'y a pas de peuple qui eût étendu sur la pierre ou sur le bois plus de couleurs que ne l'a fait le peuple égyptien ; il n'y en a pas qui ait eu un plus juste instinct de l'harmonie des couleurs, mais jamais il n'a su, par des dégradations de ton, par des touches juxtaposées ou superposées, rendre l'aspect que nous offrent, dans la réalité, les surfaces sur lesquelles se porte notre regard, aspect que modifie sans cesse le plus ou moins d'épaisseur de l'ombre, l'état de l'atmosphère et la distance. Ce que nous appelons clair-obscur et perspective aérienne, ils n'en ont pas le moindre soupçon[1]. »

Autrement dit : La peinture égyptienne ne valait pas la peinture du XIX[e] siècle. C'est toujours le même système de comparaison, sans tenir compte de l'époque reculée à laquelle remonte la peinture égyptienne; sans avoir soin d'exposer que l'art n'a pu se dispenser, comme toutes les choses nées de l'homme, d'avoir de petits commencements et de faire des progrès pendant de longs siècles, avant de donner même la possibilité de faire les œuvres dont nous sommes fiers à bon droit, on demande à la peinture égyptienne d'avoir eu la même perfection que la peinture moderne, et c'est ce que je ne puis m'empêcher de trouver une méthode parfaitement injuste, car, avant de faire observer les défauts des artistes, il eût fallu, de toute justice, dire d'abord que l'invention des arts, ou, si l'on préfère, leur première apparition consciente, nous vient d'Égypte, il eût

1. PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, *Égypte*, p. 781-782.

fallu faire observer les immenses progrès que firent ces mêmes artistes, malgré la simplicité relative des moyens qu'ils eurent à leur disposition, le peu de ressources qu'ils pouvaient employer, le génie qu'ils déployèrent à varier ces ressources et à les appliquer, et les nouveaux progrès qui naquirent de la sorte ; puis alors marquer les défauts, la convention inhérente à leur art, le point où ils s'arrêtèrent et les étapes qu'il leur restait encore à parcourir, avant d'arriver au suprême degré, ou à ce qu'on regarde aujourd'hui comme le suprême degré de l'art. On eût vu de la sorte la carrière parcourue et le chemin qui restait encore à faire : le lecteur eût pu se faire une juste idée de la réalité des choses et porter un jugement en connaissance de cause. On eût pu juger dès lors, s'il était vrai que, dans notre actuelle civilisation, tout nous soit arrivé en droite ligne de la Grèce comme origine première, ou si réellement les Grecs avaient été initiés à leurs sciences et à leurs arts par un autre peuple qui, sans contredit, resta inférieur en certains points aux Grecs, pendant qu'il leur fut supérieur en d'autres, et qui eut, en plus que les Égyptiens, le bonheur d'avoir à son service une langue admirable et des auteurs qui savaient vraiment écrire. Jamais personne n'a songé à nier la supériorité de la Grèce ; mais il faudrait savoir aussi reconnaître que l'origine de tout art se trouve en Égypte. C'est là la véritable position de la question, c'est en cela seulement qu'on en peut chercher et découvrir la solution.

Toute peinture demande d'abord l'emploi d'un certain nombre de couleurs. On a accordé aux artistes égyptiens l'*instinct* de l'harmonie des couleurs ; il me semble et il semblera aussi au lecteur, par ce que j'aurai l'occasion de dire et de montrer, que cet instinct était passablement réfléchi et raisonné, que l'on avait parfaitement observé l'éclat de certaines couleurs, qu'on avait su varier admirablement les différents tons et les harmoniser ensemble, enfin que cet instinct mérite assez le nom de sentiment. Les Égyptiens avaient à leur service les sept couleurs originales de l'arc-en-ciel, à savoir : le jaune, le rouge, le bleu, le vert, le brun, le blanc et le noir. Avant d'employer une couleur quelconque, les Égyptiens couvraient d'un enduit de composition calcaire toutes les surfaces spongieuses : cet enduit avait pour but d'empêcher ces surfaces d'absorber plus de couleur que cela n'était nécessaire et de donner en même temps des contours qui per-

missent de travailler plus facilement. Dans les anciens temps, le rouge, le bleu, le jaune, le blanc, le noir étaient les couleurs qui s'employaient le plus souvent : le vert au contraire était plus rarement employé. Il y eut dans l'histoire de l'Égypte différentes modes qui tour à tour eurent la vogue ; ainsi, sous les anciens Pharaons, le rouge, le bleu, le jaune étaient employés avec amour ; sous les Ptolémées, au contraire, c'est le bleu et le vert qui prédominent. Ces diverses couleurs étaient fabriquées de matières très diverses et au moyen de procédés que l'on ne connaît plus : elles avaient un éclat qui leur a été conservé jusqu'à nos jours et qui les rend aussi belles que si elles venaient d'être étendues. Cet éclat venait en grande partie, comme l'avaient déjà remarqué les membres de la *Commission d'Égypte*, de ce que les artistes égyptiens connaissaient la fabrication des couleurs avec les oxydes métalliques : « Il est aujourd'hui prouvé que les Égyptiens ont connu, non théoriquement, mais pratiquement, la chimie des oxydes métalliques; on sait généralement qu'ils formaient des couleurs solides à l'aide des métaux, principalement le fer, le cuivre et le cobalt, et peut-être l'or, l'argent, le manganèse, le plomb, le mercure et l'étain; mais on ignore comment ils composaient leur blanc inaltérable qui, après trente siècles[1], est si éclatant, et avec quel oxyde ils préparaient le rouge brillant employé dans certaines peintures; ils savaient en outre imiter l'outre-mer et fabriquer le lapis-lazuli jusqu'à faire illusion[2]. »

Les couleurs employées par les Égyptiens étaient donc : le rouge, le bleu, le vert, le jaune, le brun, le blanc et le noir; mais il y avait plusieurs sortes de rouge, comme plusieurs sortes de bleu : en un mot, les Égyptiens auraient su les mélanger de diverses manières pour arriver à produire plusieurs nuances de la même couleur. Le rouge n'était au commencement que de l'ocre naturelle ou brûlée ; à la XVIIIe dynastie après les conquêtes du Pharaon Thoutmès III, le minium leur fut connu et ils en usèrent avec profusion. Ils connaissaient aussi l'emploi du cinabre, et sans doute dès les premières dynasties.

Le bleu qu'employaient les Egyptiens était d'une triple nature : il y

1. On croyait beaucoup dire en disant trente siècles, mais on aurait pu sans le moindre inconvénient et sans le moindre doute mettre soixante.

2. *Description de l'Égypte*.

avait d'abord le bleu que l'on tirait d'un indigo cultivé en Égypte en grande quantité ; puis il y avait un bleu marine, qu'on appelle aujourd'hui *cæruleum*, et enfin un bleu d'azur que fournissait un oxyde de cuivre. « De ces trois sortes de bleu, dit Prisse d'Avennes, le plus remarquable est le second dont la découverte est à elle seule une preuve du génie industrieux des anciens Égyptiens : c'est une espèce de cendre bleue bien supérieure à celles que l'on obtient maintenant : car celles-ci, on le sait, sont à la fois attaquables par le feu, les acides et les alcalis, et même deviennent vertes à l'air en peu de temps, tandis que le bleu égyptien résiste à l'action de tous les agents chimiques et a conservé encore son coloris dans tout son éclat après des milliers d'années[1]. » On a essayé à plusieurs reprises de le reconstituer et Vitruve, l'architecte latin, semble y être parvenu[2]; plus près de nous l'Anglais Davy a cru en avoir retrouvé la composition, mais son bleu qui était plutôt rapproché du vert, fondait à une très basse température, tandis que le bleu employé par les Égyptiens ne fondait même pas à une température très élevée.

Le jaune était de deux espèces, d'abord l'ocre jaune clair, très abondante dans tous les pays où il y a des mines de fer ; l'autre, beaucoup plus brillante, semble être de la nature de l'orpin, ou sulfure d'arsenic. On est parvenu à reconstituer cette couleur par la chimie ; mais, comme elle se trouve à l'état de composition complète dans la terre, il est bien plus vraisemblable que les Égyptiens l'y ont prise toute formée. On peut croire aussi qu'elle se composait d'une sorte de fritte comme le jaune de Naples, car « il est facile de se rendre compte, en examinant les émaux jaunes qui se voient sur les amulettes égyptiennes, combien il était loisible à ceux qui composaient ces émaux de préparer le jaune clair et brillant qui est appliqué en quelques endroits des tombeaux, sur les manuscrits et sur les enveloppes de momie[3]. »

Les verts employés par les Égyptiens sont plutôt olivâtres que réellement verts ; ils étaient en partie composés d'un colorant tiré du cuivre, comme il est facile de s'en convaincre en les soumettant au chalumeau, ou

1. Prisse d'Avennes, *L'art égyptien*, texte, p. 293.
2. Vitruvii, *De architecturâ*, VII.
3. Prisse d'Avennes, *loc. cit.*

en les dissolvant dans l'acide nitrique. Ils étaient en grande partie fabriqués avec des turquoises que l'on allait chercher au Sinaï, que l'on pilait et réduisait en poudre, que l'on disposait ensuite en fritte et que l'on colorait par le cuivre. Comme les mines du Sinaï étaient exploitées dès l'Ancien Empire et que l'on ne rencontre presque jamais de petits monuments de turquoise qui datent de cette époque, on voit que les Égyptiens connaissaient la formation de cette couleur dès cette époque, comme le montrent en effet certaines peintures. Dans les verts du Nouvel Empire on faisait usage d'une couleur connue par le nom d'*armenium*, parce qu'elle était composée d'une certaine pâte faite avec de la terre provenant d'Arménie.

Le brun était de trois sortes : l'un, qu'on emploie encore de nos jours, était fait d'une ocre ferrugineuse ; le second était produit par un mélange de noir avec de l'ocre rouge ; le troisième était naturel et s'obtenait avec de la terre bitumeuse.

Le blanc était de même triple : le blanc de plâtre, le blanc de craie et le blanc qu'on appelle annulaire. Ce dernier blanc était ainsi nommé parce que, pour le produire, on broyait des anneaux de verre blanc ou des bracelets d'émail blanc. Il est inaltérable et d'une si belle couleur que les blancs employés de nos jours sont très pâles près de lui. Mais ce que je viens de dire du blanc annulaire reste très problématique et il n'est pas certain qu'on ait réussi à trouver la composition du blanc égyptien. On employait aussi de la chaux sans alliage que l'on pulvérisait.

Enfin, le noir était de plusieurs sortes : le noir d'os, le noir de fumée, comme le montre la teinte bleuâtre que prennent les peintures en noir que l'on trouve dans les tombeaux, et enfin une troisième qualité composée d'un sulfure de plomb qui était inaltérable.

La composition des couleurs n'est pas une chose de mince intérêt, car d'elle dépend la conservation plus ou moins longue des peintures. Le climat de l'Égypte a beau ne pas connaître les pluies, il est humide, surtout pendant la période de l'inondation, et cependant certaines tombes étaient situées sur les rives du Nil, ou à très peu de distance, comme aussi certains temples : par exemple, le temple de Kom-Ombo, les temples de l'île d'Éléphantine, le temple de Louqsor, sans parler de plusieurs autres, et les tombeaux de Beni-Hassan. Si donc les couleurs employées par les

Égyptiens avaient été altérables à l'humidité, les monuments peints auraient tous disparu depuis longtemps, quand, au contraire, ils sont très bien conservés, non seulement dans les tombeaux [1], mais aussi dans les temples. Il fallait aussi se garder contre la chaleur qui est très grande, qui devient même extrême dans la Haute-Égypte et dans la Nubie, jusqu'à Napata et à Méroë, car les monuments de cette partie de l'Afrique n'ont pas plus souffert que ceux de Saqqarah. C'était un problème plus difficile à résoudre que celui d'abriter toutes les peintures contre les effets de l'humidité. Et cependant l'éclat de certaines peintures après plus de 3500 ans, après 5000 ans, après même 7000 ans d'existence, est toujours aussi grand, quand ces peintures n'ont rien eu à souffrir par ailleurs. Où en seraient les peintures grecques, si elles avaient eu à affronter pareille durée? Elles ont pris le parti le plus sage de disparaître complètement. Les monuments égyptiens eux-mêmes ne tarderont pas vraisemblablement à disparaître aussi; mais ils ne disparaîtront que sous le coup des injures multipliées des hommes, plus destructeurs que le temps, de ces trombes de voyageurs imbéciles qui ne croient pouvoir mieux prouver le respect qu'ils ont pour ces constructions d'une époque aussi ancienne qu'en détruisant ces mêmes monuments qu'ils sont venus admirer de si loin [2]. Il est vrai aussi qu'on doit ajouter qu'un trop grand nombre de savants, Lepsius en tête, ont saccagé une grande partie des monuments, soit pour les copier, soit pour les transporter en Europe. Les personnages que Platon fait parler dans ses *Dialogues* étaient plus conservateurs que les gens du XIXe siècle, car l'un

1. Il faut aussi rappeler que les tombeaux des rois, par exemple, pouvaient avoir à souffrir des eaux que les pluies tombées sur les montagnes faisaient descendre en torrents jusque dans les tombes.

2. On ne se fait pas une idée, en Europe, de la pluie de touristes qui, chaque semaine, s'abattent sur l'Égypte et veulent en emporter un souvenir quelconque. Non seulement ce sont des gens ignorants au suprême degré, ce qui serait pardonnable, mais encore ce sont des iconoclastes. M. Thomas Cook peut être fier de la richesse qu'il s'est acquise par ses fameux *tours*; mais il ne peut aucunement être fier de la destruction des ouvrages de l'antiquité égyptienne. Si cet industriel comprenait ses véritables intérêts, il aurait eu soin d'édicter un règlement draconien pour la préservation des monuments. Ce concours prodigieux de touristes, surtout depuis l'occupation anglaise, a été cause d'un mouvement presque général de destruction, puisque tout le monde veut avoir quelque antiquité à montrer à se amis à son retour en Europe, ce qui est cause que les fellahs en demandent des prix in. sensés et ce qui les porte à détruire les monuments. Une bonne part de cette possibilité de

d'eux croit que les peintures des tombeaux égyptiens qui avaient, dit-il, plus de dix mille ans d'existence, étaient gardés avec un religieux respect[1].

Mais ce n'était pas le tout d'avoir des colorants, il fallait aussi savoir s'en servir, et d'abord savoir les mettre en état d'être employés, c'est-à-dire savoir les détremper. On ne sait pas au juste comment s'y prenaient les Égyptiens pour opérer la détrempe des couleurs : la gélatine entrait certainement dans cette détrempe, ainsi que la gomme ; mais cette gomme était-elle celle que fournissent les mimosas ou, au contraire, était-ce une gomme adragante, ou d'autres de même nature ? c'est ce qu'on ne peut dire avec certitude, et il est bien à présumer que les artistes de l'Égypte ont dû tôt ou tard se fatiguer de la gélatine ou de la gomme cassante des mimosas, à cause des défauts qu'elles présentaient l'une et l'autre, et se servir d'autres moyens qui allaient mieux à leur but. Quoi qu'il en soit, les couleurs étaient en pains solides, comme de nos jours encore, et toutes prêtes à être employées. On voit certains exemples de ces pains dans les tombeaux ; de même que des coquilles remplies d'or servant à la peinture et de petits mortiers de faïence avec les molettes nécessaires au broiement. On les détrempait certainement dans un mélange d'eau de gomme et de colle : on a prétendu quelquefois qu'on y mêlait du lait, mais sans preuve suffisante ; il en est peut-être aussi de même de l'opinion qui veut que certaines couleurs, dans la décoration des temples, aient été appliquées à la chaux. La colle que, dans la dé-

destruction remonte aux successeurs de Mariette, car ils ont permis les fouilles à tout le monde sans distinction, pourvu que les fouilleurs offrissent une certaine moralité plus ou moins sujette à caution. Le troisième des directeurs du Musée de Boulaq ayant retiré cette permission succomba devant l'impopularité de la mesure. Il est vrai qu'il avait refusé la permission de fouiller à des égyptologues de marque et qu'il avait acheté aux Arabes les monuments qu'il était chargé de défendre contre leurs déprédations. Je me souviens encore d'un jeune homme, — il était allemand et neveu du fameux maréchal de Moltke, — qui, voyageant en Égypte, au mois de janvier 1885, n'avait rien de mieux à faire que tirer des coups de fusil chargé à plomb sur les murs des temples : à Edfou, où nous nous trouvions ensemble, il lui fut fait des observations qui l'empêchèrent ce jour-là de se livrer à ses exploits coutumiers. Et cependant les journaux anglais ont mené une campagne acharnée contre le directeur du Musée de Boulaq, l'accusant de laisser détruire les monuments, quand c'étaient leurs propres nationaux qui les détruisaient ou les alliés de leur gouvernement. C'est le cas de répéter : *Proh pudor !*

1. Platon, *Lois*, II, p. 285, édit. Didot.

trempe, on mélangeait à l'eau et aux colorants, était très forte, et ces peintures ont si bien résisté qu'à Beni-Hassan, en particulier, Champollion put réussir à copier les scènes peintes dans les tombeaux, en passant sur elles une éponge imbibée d'eau qui en ravivait l'éclat[1]. Quelquefois les Égyptiens, comme les Grecs devaient le faire plus tard, mélangèrent à la détrempe un vernis transparent et incolore. Ce vernis servait aussi en quelques occasions à faire une sorte de glacis qui faisait mieux ressortir les couleurs, comme dans le tombeau d'Aikhesi; mais trop souvent leur vernis était composé d'une matière résineuse que le temps a rendue noire, gâtant ainsi les couleurs qu'il recouvrait.

Pour appliquer ces couleurs sur les parois des tombeaux qu'il s'agissait de décorer, les artistes égyptiens avaient plusieurs procédés à leur service, selon que l'espace était plus ou moins grand, qu'ils pouvaient promener leur pinceau en liberté, ou selon que la peinture demandait au contraire de la finesse et de la délicatesse; mais, dans les deux cas, on faisait usage de la palette et des pinceaux.

Les palettes des peintres égyptiens sont absolument les mêmes que celles des scribes : les divers musées en possèdent un grand nombre et il y en a au Louvre qui sont remarquables. Elles étaient faites de matériaux divers, depuis le bois jusqu'à l'albâtre, et sans doute celles d'albâtre étaient le plus communément employées, car elles nous sont arrivées en grand nombre. Elles étaient creusées de sept petits trous en forme de godets, au-dessus de chacun desquels était écrit quelquefois le nom de la couleur qu'il devait recevoir; mais ce ne saurait être une raison de croire que les Égyptiens ne connaissaient pas les nuances des sept couleurs primitives; car, d'après ce que j'ai dit plus haut, il est évident qu'ils possédaient plusieurs nuances de la même couleur. Quand on a trouvé ces palettes dans les tombeaux, elles étaient d'ordinaire munies de leurs couleurs et de leurs pinceaux : l'une des plus belles qui existent encore faisait partie de la collection Passalacqua et avait été trouvée à Thèbes. Elle était en bois d'acanthe, longue de 19 pouces et demi et de forme rectangulaire. En voici la description telle qu'elle se trouve dans le catalogue qui

1. Champollion, *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie*, p. 74.



Portraits de Pharaons et de Reines. 1.

fut rédigé pour cette vente célèbre : « La partie supérieure de cette palette est ornée d'une scène gravée en creux qui représente un homme debout (c'était un scribe ayant vécu sous le règne de Ramsès II), adressant ses hommages à Ptah et à Thoth placés l'un après l'autre devant lui. Au-dessous de cette scène, sont creusées en pente sept cavités en formes de cartouches royaux, de 10 lignes de longueur, et qui sont remplies de couleurs rangées dans l'ordre suivant, en commençant par le haut : blanc, jaune, vert, bleu, rouge, brun foncé et noir. Plus bas est une cavité, contenant sept styles, qui se fermait au moyen d'une planchette glissant dans une rainure et qui est placée au-dessus d'une légende d'hiéroglyphes finement gravés, appartenant à une légende funéraire, dont deux autres parties bordent les deux côtés de la palette[1]. »

Les styles dont il est parlé dans cette description étaient employés par les artistes égyptiens pour étendre leurs couleurs par teintes plates, sans qu'ils aient pu parvenir à l'art de les fondre ensemble. Ces styles pouvaient être plus ou moins pointus, selon que l'ouvrage devait être plus ou moins délicat ; mais ils avaient tous le même diamètre. Ils étaient formés d'une sorte de roseau très fibreux, vraisemblablement le même que le calame dont se servaient les scribes. Si l'on trempe l'extrémité de ce calame dans l'eau, en ayant eu soin de le couper, on obtient, par la division des fibres, une sorte de petit pinceau très apte à étendre les couleurs, à donner les pleins et les déliés qui sont nécessaires dans la peinture. Prisse d'Avennes est le premier qui se soit aperçu de cette particularité avec une grande ingéniosité ; mais il reconnaît lui-même que, si l'on tient compte de l'état de sécheresse où ils étaient, ils devaient néanmoins être inférieurs aux pinceaux modernes, ce qui ne doit point étonner. Ils avaient en outre de gros pinceaux très forts, sans doute faits avec tous les bois dont on confectionne de nos jours les brosses à dents, ou avec des branches d'arak (la *Salvadora persica*), « arbrisseau dont les tiges sar-

1. PASSALACQUA, *Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Égypte*, p. 28. On sait que cette célèbre collection, recueillie pendant de nombreuses années de séjour en Égypte, fut exposée à Paris et finalement acquise par le gouvernement prussien pour le Musée de Berlin. C'est la première fois que je cite ce livre, mais ce ne sera pas la dernière, car il renferme quantité de détails qui me seront utiles au cours de cet ouvrage.

menteuses et odorantes servent également quelquefois au même usage; dans ce cas, c'étaient sans doute les rameaux ligneux de la seconde année qu'ils employaient en tailladant les troncs mêmes de l'arbuste, et en divisant ses fibres qui deviennent assez souples sous le marteau[1]. »

Les artistes égyptiens ainsi outillés se mettaient à l'œuvre dans les salles à décorer, où la lumière ne pénétrait presque jamais en quantité suffisante pour leur permettre de travailler, armés d'une petite lampe qu'ils suspendaient, non au plafond, dans un endroit qui ne les gênât pas pour travailler, comme on l'a dit ; mais près de l'endroit où ils travaillaient, de manière à éclairer aussi bien que possible le champ de leur travail. Quand on songe que nul art au monde ne demande plus de lumière que la peinture et aux misérables conditions dans lesquelles se sont trouvés les peintres égyptiens, on ne sait trop ce qu'admirer le plus, de l'habileté de l'artiste qui se soumettait à un travail opéré dans ces conditions, de sa virtuosité, ou de la patiente abnégation dont il a fait preuve. Jamais peintres au monde ne travaillèrent ainsi dans les profondeurs de la terre, ou même dans certains endroits où le faux jour, provenant de la disposition momentanée des rayons du soleil, était encore plus dangereux pour la perfection du travail.

Cependant la peinture égyptienne est sujette à de graves accusations, et, il faut le dire, ces accusations sont méritées; elle a abusé des couleurs conventionnelles. Quand, par exemple, elle enduit de couleur rouge, ou jaune, ou verte, les corps des hommes et des femmes ; quand elle prétend distinguer chaque race des hommes qu'elle traite, par des couleurs qui, sauf la noire, ne correspondent point à la couleur réelle de la peau humaine suivant les races, on est bien obligé de convenir qu'ils ont abusé de la convention et qu'ils n'ont point assez suivi la nature, quoique pour le reste ils aient été de grands réalistes. La chose est encore plus choquante dans les tableaux qui représentent de nombreux personnages mélangés dans le dessin à des animaux; pendant que ces derniers sont peints avec une fidélité de couleur qui est admirable, les hommes d'une même tribu ont des couleurs extraordinaires : ainsi, dans le célèbre tableau de Beni-

1. Prisse d'Avennes, *L'art égyptien*, texte, p. 290.

Hassan représentant l'arrivée en Égypte d'une partie de la tribu des 'Amou, les fonctionnaires égyptiens, qui sont au commencement du tableau occupés à enregistrer les arrivants avec leurs apports, ont les chairs rouges, ce qui est la couleur ordinaire des Égyptiens; les deux premiers Sémites qui suivent conduisant des antilopes sont de même couleur; les quatre suivants sont de couleur jaune clair, ainsi que les quatre femmes qui viennent après; tandis que les deux hommes qui ferment la marche sont d'une couleur un peu plus foncée que ceux qui précèdent. A côté de cette bizarrerie, voyez les couleurs nuancées de deux antilopes, celles plus unies de deux ânes, et surtout celles des vêtements merveilleux des hommes, vêtements qui ont fait penser à la tunique de diverses couleurs[1] donnée par Jacob à son fils Joseph, suivant la *Genèse*, et essayez de comprendre pourquoi, d'un côté, l'artiste égyptien a employé une couleur si fausse, lorsqu'il lui eût été si facile de la rendre exacte, et de l'autre côté il a rendus heureusement les couleurs réelles des animaux qu'il peignait. De même dans le tableau de l'arrivée d'une princesse éthiopienne en Égypte, pendant la XVIIIe dynastie, vous verrez que les nègres qui accompagnent la princesse alternent de couleur, que les uns sont noirs, comme il leur convient, et les autres rouges avec un type négroïde très prononcé, ce qui ne s'est jamais vu. Cependant, quand ils l'ont voulu, les peintres de l'Égypte ont bien su rendre la couleur particulière de la peau des Égyptiens. Voyez le magnifique portrait de la reine Tii, de Ménépetah Ier et, dès les premières dynasties, la statue coloriée du scribe Khafra. La reine Tii, quoiqu'un peu trop peinte couleur de café au lait, a cependant la peau de la couleur qui est encore maintenant si chère aux Égyptiens chez les femmes et qu'ils prisent beaucoup plus que la couleur blanche. La couleur de la peau de la reine Nebettaoui est encore plus rapprochée de la blanche. Enfin, la coloration est frappante entre les diverses parties du corps de Ménépetah Ier, entre la partie de son corps qui était habituellement exposée au soleil, et celle qui ne l'était qu'occasionnellement, entre les bras ordinairement nus, ainsi que la figure, et la peau du ventre qui apparaît et qu'a parfaitement rendue la coloration de la peau humaine en cet endroit.

1. *Tunica polymita* (*Genèse*, XXXVII, v. 3).

Pour expliquer ces anomalies, on a prétendu que les Égyptiens avaient été condamnés à n'employer que les couleurs fixées par les prêtres, et on a voulu voir en plus les symboles les plus curieux sous les colorations distinctes attribuées par les peintres à la peau humaine et à la chair de l'homme. Je ne puis croire à cet emploi d'un symbolisme qui eût été beaucoup trop mystique pour l'époque à laquelle on aurait ainsi symbolisé par la couleur des idées qu'on croirait nées dans notre siècle ; en outre, ce que je viens de faire observer détruit la légende de telles ou telles couleurs indiquées par les prêtres et dont les artistes n'auraient jamais pu se défaire, gênés autant qu'on peut l'être par ces rigides observances qui auraient fini par tuer le génie des peintres égyptiens. Il y a longtemps que ces idées ont vu le jour pour la première fois, et, en cherchant bien, je crois qu'on les retrouverait dans Platon[1]. Certainement il a dû y avoir dans les commencements de la peinture une imitation servile, terre à terre, de ce qui avait été trouvé beau ; sans doute aussi les éducateurs des artistes égyptiens avaient pesé de tout le poids de leur influence, — l'influence du maître, toujours très grande, — pour arriver à faire régner sans partage les traditions qu'ils avaient reçues ; mais les exemples que je viens de citer montrent parfaitement que les peintres de l'Égypte surent conserver une certaine latitude dans la liberté de leur invention et de leur coloration ; qu'ils s'appliquèrent certainement à garder intact le dépôt des règles qui leur avaient été confiées, mais qu'ils surent aussi les modifier à leur convenance, même à leur aise, afin de mieux rendre la nature. Enfin, jusque dans le choix de la couleur rouge qu'ils adoptèrent pour peindre d'ordinaire les hommes de leur nation, il y a un certain désir d'arriver à la vérité : le soleil brûle tellement la peau qu'elle devient d'un rouge sombre et qu'il faut peut-être voir dans l'habitude égyptienne autre chose qu'une ridicule fantaisie, car les Égyptiens, avec leur beau soleil et la lumière crue dont il inonde la terre, avaient certainement d'autres idées que nous sur l'alliance et l'harmonisation des couleurs entre elles ; je crois, pour ma part, que c'est pour arriver à cette harmonisation, à cette variété des couleurs qu'ils en sont venus à user des couleurs comme ils l'ont fait,

1. PLATON, *Lois*.



Portraits de Pharaons et de Reines, II.

et non pour se soumettre à une loi rigide que l'on nomme dédaigneusement hiératique.

Le travail de la peinture dans les tombeaux devait durer des années et des années ; car ce n'est pas seulement les personnages sculptés ou autres que l'on peignait, mais encore toutes les inscriptions, et certains caractères hiéroglyphiques comportaient l'emploi de presque toute la gamme des couleurs égyptiennes, au moins de trois ou quatre. Le tout était fait avec un soin et une minutie à nuls autres pareils, comme nous le montrent encore les tombes du Nouvel Empire, celles du Moyen Empire, comme celles de l'Ancien Empire. Et maintenant que les ouvriers sont à l'ouvrage, nous pouvons considérer les divers sujets qu'ils traitent, et par conséquent comment a été entendue la décoration du tombeau aux diverses époques de l'histoire égyptienne.

§ 2. — *Décoration des tombeaux.*

I. — DÉCORATION D'UNE TOMBE DANS L'ANCIEN EMPIRE

En suivant l'ordre dans lequel j'ai rangé jusqu'ici les matières précédentes, je dirai tout d'abord que, parmi les pyramides, les unes n'avaient pas le plus petit décor, et que les autres étaient décorées d'une manière tout à fait particulière que nous retrouverons en partie dans les tombes royales de la XIXe dynastie, avec une ampleur beaucoup plus considérable, car les textes seront illustrés par de nombreux tableaux.

On a beaucoup discuté sur la question de savoir si les grandes pyramides de Gizeh étaient décorées à l'intérieur ou à l'extérieur. Dans la description que j'en ai donnée dans le second chapitre de cet ouvrage, nous avons vu que pas un seul hiéroglyphe n'avait été trouvé à l'intérieur des grandes pyramides, ou dans les chambres de la première, ou dans les couloirs et les chambres souterraines des deux autres, ou dans les pyramides qui entouraient les trois principales et constituaient le groupe de

Gizeh. Les seules traces d'inscriptions qui aient été relevées se trouvaient sur certains blocs de pierre et ont été considérées, à juste titre, comme des marques de carrière. Nous avons même vu que quelques pierres de la troisième pyramide portaient une marque qui aurait dû les faire employer dans la construction de la seconde pyramide, puisqu'elles portaient le cartouche du roi Khafra, le Chephren des auteurs grecs. On chercherait en vain une autre décoration intérieure que ces marques de carrière mises sur certaines pierres. Cependant nous avons vu que, même à cette lointaine époque, il y avait sur le plateau de Gizeh des monuments décorés, entre autres le temple de la pyramide élevée en l'honneur de la fille de Chéops ou de Khoufou, puisque la stèle qui a été trouvée sur l'emplacement de ce temple et que j'ai décrite, parle de dieux représentés dans la décoration du temple. Si donc les Égyptiens n'ont pas décoré ces monuments, c'est qu'ils l'ont bien voulu. Peut-être pourrait-on croire que la décoration était limitée à la chambre publique, c'est-à-dire à la chambre de réception, c'est-à-dire à ce qu'on nomme le temple qui se trouvait placé dans l'enceinte de la pyramide ou dans ses environs immédiats. Peut-être aussi ne saurons-nous jamais la raison pour laquelle les Égyptiens ne décoraient point l'intérieur de ces pyramides. Si je ne craignais de proposer une raison purement esthétique, je dirais que la grandeur et la majesté de ces monuments parurent assez grandes aux yeux des Égyptiens, et que l'adjonction de scènes décoratives à des monuments de cette importance leur sembla intempestive : ce qui pourrait permettre de le croire, c'est que les grandes pyramides à degrés de Saqqarah sont dans le même cas.

Personne n'a jamais parlé de la décoration intérieure des pyramides de Gizeh, ni de celles construites à Saqqarah ; mais en revanche, presque tous les auteurs ont parlé de la décoration extérieure. Le premier des auteurs qui l'ait fait est ce bon Hérodote que l'on a surnommé le *père de l'histoire* ; il prétend que la grande pyramide portait inscrits sur son revêtement extérieur le nombre et la valeur des légumes consommés pendant la construction de cet immense monument. « On a marqué, en caractères égyptiens sur la pyramide, pour combien les ouvriers ont consommé d'aulx, d'oignons et de persil. Autant que je puis m'en souvenir, l'inscription, que l'interprète m'a expliquée, signifie que la somme s'élève à 1,600 ta-

lents d'argent. Si ces choses ont autant coûté, que n'a-t-on pas dépensé en outils de fer, en vivres, en vêtements durant le temps employé à la bâtir qui a été ce que j'ai dit, outre, comme je le pense, celui, non médiocrement long, qu'il a fallu pour tailler les pierres, les conduire et faire sous terre les excavations[1]. » Ce texte semble très précis, et cependant il est complètement impossible que l'inscription, si inscription il y avait, pût entrer dans ces détails ; en effet, comment aurait-on pu estimer la valeur des aulx, des oignons et du persil, pour adopter la traduction que j'ai citée, à moins d'avoir un étalon quelconque de valeur arbitraire, c'est-à-dire de monnaie? Hérodote l'a si bien compris qu'il estime la dépense, de ce chef, à 1,600 talents d'argent. Or les Égyptiens n'ont pas connu la monnaie; le premier qui a importé chez eux cette monnaie, c'est un conquérant étranger, un Perse : jusqu'alors on s'était contenté des échanges, ou simplement de lingots d'or, d'argent et de cuivre. Comment dès lors ajouter foi à un auteur qui dit avoir vu l'inscription, se l'être fait expliquer par l'interprète qui l'accompagnait, lorsque cette explication est manifestement contraire à ce qu'on sait historiquement sur les usages des anciens habitants de l'Égypte? la fausseté du dernier renseignement semble bien emporter la fausseté du premier.

Cependant la décoration extérieure de la grande pyramide a fourni aux auteurs qui ont suivi Hérodote l'occasion de répéter les mêmes assertions. Diodore de Sicile renouvelle l'affirmation d'Hérodote, et ajoute que la seconde pyramide n'avait pas d'inscription et que l'on avait creusé un degré dans l'un de ses côtés, mais que la troisième pyramide portait inscrit le nom de Mycérinus[2]. Les autres auteurs grecs ou latins ont trop peu parlé des pyramides pour avoir fait observer ce détail; mais les auteurs arabes compensent largement le silence des auteurs grecs et latins. Mohammed ʿAbd-Allah ibn ʿAbd-el-Hakim dit : « Les Coptes écrivent dans leurs livres qu'il y a une inscription gravée sur les pyramides portant ces mots : Moi, Sourid, roi d'Égypte, j'ai bâti les pyramides finies en six ans ; que mon successeur, s'il prétend les égaler, les détruise en six siècles, et cependant il est certain qu'il est plus facile de renverser que d'édifier. Après les avoir ter-

1. Hérodote, II, 125.
2. Diodore de Sicile, I, 63.

minées, je les ai couvertes d'étoffe, qu'il les couvre de nattes [1]. » Il est impossible d'ajouter foi à ces racontars, d'autant mieux que les livres coptes que nous possédons ne parlent aucunement des pyramides et que si ceux qui sont perdus en parlaient, ce ne pouvait être que dans l'un de ces contes comme ceux que j'ai publiés [2]. Mais ces auteurs peu dignes de créance, qui ont rapporté la tradition précédente, ont été suivis par d'autres auteurs auxquels on a coutume d'accorder une grande confiance, comme 'Abd-el-Latîf, Maçoudy et Maqrîzy. Suivant le premier de ces auteurs qui, en réalité, est un homme vraiment loyal et digne le plus souvent de toute confiance : « Les assises des pyramides sont si bien rapportées que l'on ne pourrait fourrer entre deux des pierres une aiguille ou un cheveu. Elles sont liées par un mortier qui m'est totalement inconnu. Ces pierres sont revêtues d'écriture dans cet ancien caractère dont on ignore aujourd'hui la valeur. Je n'ai rencontré dans toute l'Égypte personne qui pût dire connaître, même par ouï-dire, quelqu'un qui fût au fait de ce caractère. Ces inscriptions sont en si grand nombre que, si l'on voulait copier sur du papier celles seulement que l'on voit sur la surface de ces deux pyramides, on en emplirait plus de dix mille pages [3]. » El-Maçoudy qui vivait seulement un siècle après le khalife El-Mamoun, c'est-à-dire au xe siècle de notre ère, dit que la surface des pyramides « est chargée d'inscriptions écrites dans les caractères des nations anciennes et des royaumes qui ne subsistent plus : on ne sait ce que c'est que cette écriture, ni ce qu'elle signifie [4]. » El-Maqrîzy rapporte que les ouvriers qui ouvrirent la grande pyramide « trouvèrent une salle avec trois portes qui donnaient chacune dans une pièce particulière ; chacune de ces portes avait dix coudées de haut sur cinq de large, en marbre poli et parfaitement appareillé, chargées de caractères [5]. »

On voit par les textes qui précèdent que l'un des auteurs que j'ai cités, El-Maqrîzy, parle d'inscriptions qui se seraient trouvées dans la grande

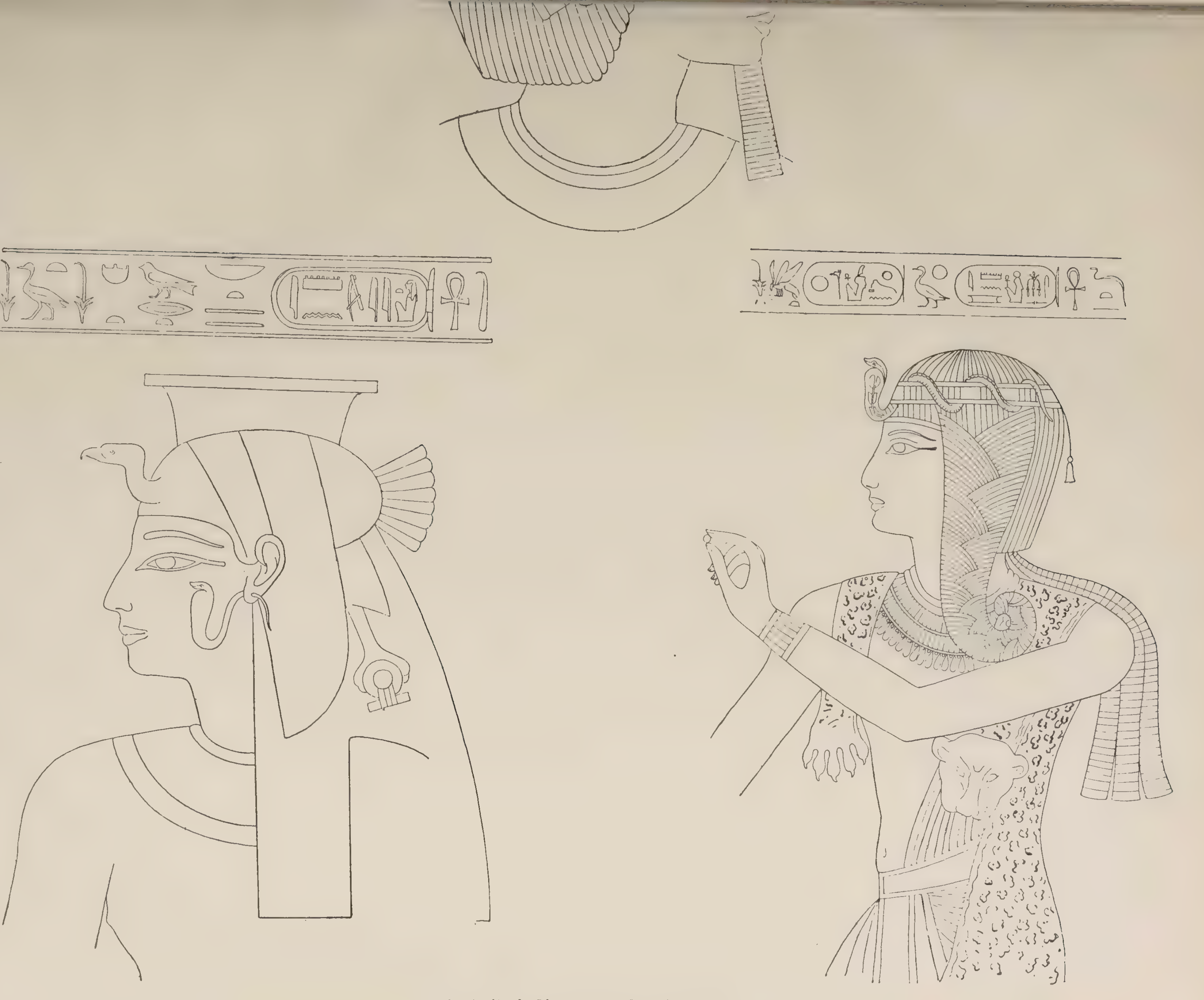
1. Cité d'après la *Description de l'Égypte*, t. IX, p. 455-456. Cet ouvrage cite ce texte d'après la *Pyramidographie* de Greaves, p. 80 et sqq.

2. E. Amélineau, *Contes et romans de l'Égype chrétienne*, 2 vol. in-18.

3. 'Abd-el-Latif, *Relation de l'Égypte*, trad. S. de Sacy, p. 176.

4. Maçoudi, *Les Prairies d'or*, cité dans la *Description de l'Égypte*, IX, p. 478-479.

5. Cité par Langlès, *Voyage de Norden*, III, p. 304-305.



Portraits de Pharaons et de Reines, III.

pyramide ; or, il n'y a pas un seul hiéroglyphe dans les trois grandes pyramides de Gizeh. D'un autre côté, les paroles de ʿAbd-el-Latîf peuvent à la rigueur s'entendre de l'intérieur des grandes pyramides comme de l'extérieur, car il dit que ces inscriptions qui couvraient seulement la surface des deux grandes auraient rempli plus de dix mille pages. Or, s'il s'agit de l'intérieur, ʿAbd-el-Latîf, nous l'avons vu, nous apprend lui-même qu'il n'est jamais entré dans les pyramides, qu'ayant essayé de pénétrer dans la première, il fut suffoqué par la chaleur et sortit en toute hâte, ou plutôt fut emporté[1]. Cette circonstance enlève donc une partie de l'autorité que tout concordait à lui faire attribuer. Reste l'extérieur, et ici je joins El-Maçoudy à ʿAbd-el-Latîf; il semble bien indéniable que ces deux auteurs, surtout le dernier, aient parlé *de visu*. Mais le même ʿAbd-el-Latîf parlant des tombeaux qui avoisinent les grandes pyramides dit : « Auprès de ces pyramides on voit encore des restes d'anciens édifices gigantesques et de beaucoup de souterrains solidement construits ; et il est bien rare de rencontrer quelque partie de ces ruines qui ne soit couverte d'inscriptions en cet ancien caractère inconnu aujourd'hui »[2]. S'il y a un témoignage précis venant des Égyptologues, c'est que ces tombeaux ne renferment au contraire que quelques inscriptions ; on n'a qu'à lire le dernier chapitre de l'ouvrage de Mariette sur les *Mastabas* pour savoir à quoi s'en tenir. Voilà donc qui ôte une grande partie de l'autorité de ʿAbd-el-Latîf, car ces tombeaux, comme les pyramides elles-mêmes, existent toujours. En outre, si le revêtement des deux grandes pyramides a été arraché, on a cependant trouvé à la base de ces pyramides des blocs qui provenaient de ce revêtement : aucun ne portait d'inscription. La chose, admissible à la rigueur pour un bloc en particulier, devient de plus en plus difficile, sinon impossible, quand il s'agit de plusieurs blocs, si bien qu'on est tout naturellement conduit à nier les affirmations des auteurs arabes. Mais n'y avait-il cependant aucune inscription ? C'est ce qu'il serait peut-être téméraire d'affirmer ou de nier, quoique l'affirmation répondît mieux aux paroles des auteurs grecs que j'ai cités. Quoi qu'il en soit de l'inscription primitive qui aurait annoncé sans doute quel était le possesseur de la pyramide, il

1. ʿAbd-el-Latif, *Relation de l'Égypte*, trad. S. de Sacy, p. 176.
2. *Ibid.*, p. 179.

n'en reste plus rien aujourd'hui et sans doute il n'en restait pas davantage au IXe siècle de notre ère, époque où le patriarche arménien, Denys de Telmare, écrivit son voyage en Égypte, car ce patriarche dont les renseignements sont fort justes ne parle pas de ces inscriptions, ce qu'il n'aurait pas manqué de faire si la surface de la grande pyramide eût été couverte d'inscriptions[1]. Il y a enfin une dernière raison qui va contre le renseignement de Diodore de Sicile : le revêtement de la troisième pyramide est presque entièrement conservé : il n'y a pas apparence d'hiéroglyphes. Et puis qui croire de Diodore affirmant que la seconde pyramide n'offrait aucune inscription sur son revêtement, ou de ʿAbd-el-Latîf disant que ce revêtement en était couvert ? Il est bien plus probable, et c'est là ma conclusion dernière, qu'aucune des pyramides, malgré les dires des auteurs grecs, latins et arabes, ne contenait une inscription tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

S'il en est ainsi des pyramides de Gizeh, la question change complètement de face pour certaines pyramides de Saqqarah appartenant à la fin de la Ve dynastie et allant jusqu'à la VIIe. Ces pyramides sont en effet décorées, et, comme je l'ai dit, d'une façon toute particulière; elles ne comprennent en effet que de longs textes hiéroglyphiques contenant les formules et les prières nécessaires au défunt, toutes les commodités possibles de la vie d'outre-tombe. Ces textes sont à peu près les mêmes dans toutes les pyramides qui ont été ouvertes jusqu'à ce jour : s'ils diffèrent entre eux, dans quelques-uns de ces monuments, c'est que nulle parmi toutes ces pyramides n'est arrivée jusqu'à nous dans un état complet de préservation, qu'il manque à l'une certaines parties qui ont été conservées dans l'autre, tandis que ce qui manque dans celle-ci se retrouve dans celle-là, sans compter que, sans doute, aucune des pyramides ne contenait la collection complète des textes dont je parle. Si nous avions une pyramide complète et assez grande, il est probable que nous aurions en même temps tous les textes relatifs à la vie du mort que l'on possédait à cette époque. Une autre raison de la différence apparente de certains textes vient de la dé-

1. Je ne parle pas ici des inscriptions grecques citées par quelques auteurs, inscriptions qui n'ont jamais existé et qui n'auraient pu être gravées sur une surface aussi glissante que celle du revêtement de la pyramide.

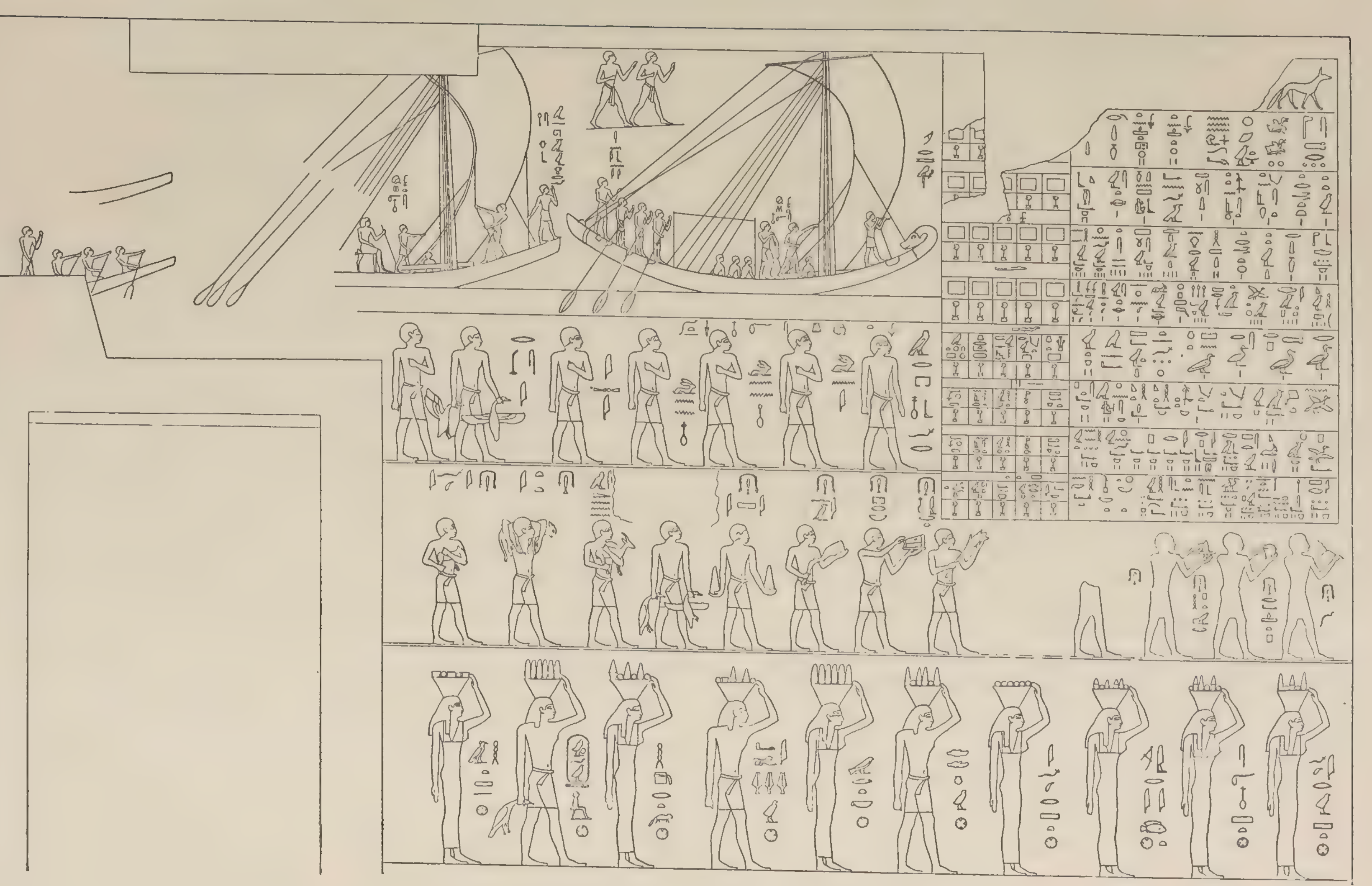
coration elle-même. Comme toutes les pyramides du groupe dont il est question sont bâties sur un plan uniforme, comprenant un couloir très long d'ordinaire, débouchant dans une première salle qu'on nomme d'ordinaire la chambre de l'est, et précédant la salle du sarcophage, ou chambre de l'ouest, si les décorateurs employaient des hiéroglyphes plus allongés ou d'autre mesure que ceux employés dans certaines autres pyramides, et si d'un autre côté la pyramide, quoique bâtie sur le même plan, avait d'autres dimensions, ce qui est presque toujours le cas, on comprendra aisément que, par exemple, dans la pyramide d'Ounas qui est plus petite que les autres et dont les caractères hiéroglyphiques sont de dimension trois fois plus grande que ceux de la pyramide de Pépi II, ces textes soient moins nombreux que dans l'autre pyramide, et que, dans de telles conditions, les textes contenus dans le monument de Pépi II soient au contraire des plus considérables parmi ceux qui nous sont parvenus. Mais si l'on pousse très avant la comparaison de ces deux textes extrêmes, on s'apercevra facilement que le plus court n'est que le résumé du plus grand, et que dans certaines pyramides on a répété certains textes, répétition qui prouve sans doute que ces textes n'étaient pas très nombreux, de sorte qu'on peut dire que toutes les décorations des diverses pyramides étaient à peu de chose près identiques. Aussi peut-on dire avec une assurance presque entière que le manuscrit sur lequel elles ont été copiées ou dont elles sont l'abrégé, était le même pour toutes, puisqu'on n'y trouve que des variantes insignifiantes.

Les parties décorées de la pyramide étaient au nombre de quatre : il y avait d'abord la partie du couloir qui avoisinait la porte de la chambre de l'est ; cette partie du couloir était formée d'un revêtement de calcaire suivant immédiatement de gros blocs de granit, ou de parois calcaires mélangées avec les blocs de granit ; puis la chambre de l'est avec ses quatre murs couverts d'hiéroglyphes ; venaient ensuite les parois de la porte qui menait dans la salle du sarcophage, et enfin la salle où se trouvait le sarcophage lui-même. La salle qui se trouve à gauche de la chambre de l'est, pour une raison qui nous échappe, à moins que cette chambre ne remplît l'office de *serdâb* dans les pyramides, est toujours restée sans la moindre décoration.

Les textes étaient toujours distribués de manière à converger vers la salle où reposait la momie; mais ils étaient toujours conçus de telle façon que, si l'un deux restait seul, le mort pût toujours bénéficier de toutes les particularités contenues dans chacun d'eux. Malgré ce but général, chaque partie du tombeau avait cependant sa décoration spéciale. Aussi le couloir était rempli d'ordinaire avec des textes se rapportant à la navigation du mort sur le bac du passeur, ce Charon égyptien, dans les régions de l'autre monde, avant d'aborder dans les îles des *champs de souchets*, ou des *champs d'offrandes*, qui répondaient à cette fabuleuse époque aux champs Élysées de la mythologie gréco-romaine. La décoration de la chambre de l'est se composait au contraire des textes ayant rapport à la faculté attribuée au mort de sortir pendant le jour sur la terre et au ciel. La décoration de la chambre du sarcophage se composait principalement de textes ayant trait à la nourriture du défunt : c'est là que se trouvait la table d'offrandes avec l'énumération des nombreux plats qui devaient servir au festin journalier du mort, viandes, légumes, baies de fruits dont on ne se nourrit plus à présent, même en Égypte, liqueurs diverses, gâteaux de toutes sortes, avec ou sans les formules qui accompagnaient la présentation de chaque pièce de cet immense festin[1]. Cependant la place de ces divers textes n'était pas aussi bien déterminée qu'on ne pût en distraire l'une ou l'autre partie pour les reporter sur une autre muraille : ce n'est là que le plan général de la décoration tel qu'il semble résulter de l'examen des textes gravés sur les murailles des pyramides ; la règle générale pouvait subir un grand nombre d'exceptions particulières, et les subissait en réalité, comme le prouvent les diverses pyramides.

Tous les textes contenus dans les pyramides sont sculptés en relief et d'ordinaire avec le plus grand soin. J'ai déjà dit que la hauteur des signes variait sous chaque pyramide. Ils sont de plus, selon la méthode égyptienne, rehaussés de couleurs, et ce qu'il a fallu ainsi de temps aux artistes travail-

1. Je sais fort bien qu'un certain nombre de ces idées paraîtront peu compréhensibles au lecteur, mais je le prie de considérer que je n'ai entrepris que l'histoire de la sépulture, et non celle de l'âme après la mort et pendant la vie. Ici je suis forcé par mon sujet lui-même de parler de certaines de ces idées par suite de l'obligation où je me trouve de parler de la décoration primitive : mais je dois dire que ce ne sera que dans un autre ouvrage que je pourrai parler du sort ultérieur de l'âme.



Tombeau de Samnofer. Mur Est, IVe dynastie
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 28).

lant sous terre pour peindre tous les caractères qui entraient dans le décor d'une pyramide est quelque chose d'incalculable, sans compter les positions plus qu'incommodes, souvent même dangereuses, qu'ont dû prendre les artistes pour mettre en relief et peindre les hiéroglyphes. Le lecteur verra de lui-même combien ce travail était minutieux. Outre ces caractères, le plafond des chambres, à partir d'une certaine hauteur, est peint en bleu et parsemé d'étoiles. Le bleu est encore éclatant et d'une coloration intense, si bien que ces tombes, malgré les déprédations des voleurs, malgré la vicissitude des temps et les révolutions politiques subies par l'Égypte, sont restées la preuve de l'éminente civilisation à laquelle étaient arrivés les Égyptiens, il y a environ sept mille, ou six mille cinq cents ans, alors que toute autre nation en était encore à chercher sa voie.

Ces pyramides, écartées du chemin ordinaire des touristes, sont peu visitées, excepté peut-être celle d'Ounas : elles échappent ainsi plus facilement au vandalisme des promeneurs européens : la surveillance spéciale dont elles sont l'objet les gardera sans doute contre les déprédation des voleurs indigènes qui n'ont plus rien à y prendre, jusqu'au jour où, un voyageur ayant manifesté quelque intérêt pour ces textes si anciens et si instructifs, un fellah, peut-être un gardien, croira bien faire de lui en offrir un fragment, et peu à peu ce petit commerce s'agrandira et finalement on s'apercevra qu'il ne reste plus rien à détruire ; puis quelque ingénieur viendra qui, considérant la taille de ces monuments et les pierres dont ils sont construits, se dira qu'on pourrait en tirer parti, que les matériaux des pyramides seraient des matériaux économiques pour construire telle ou telle usine, et les pyramides auront alors vécu [1].

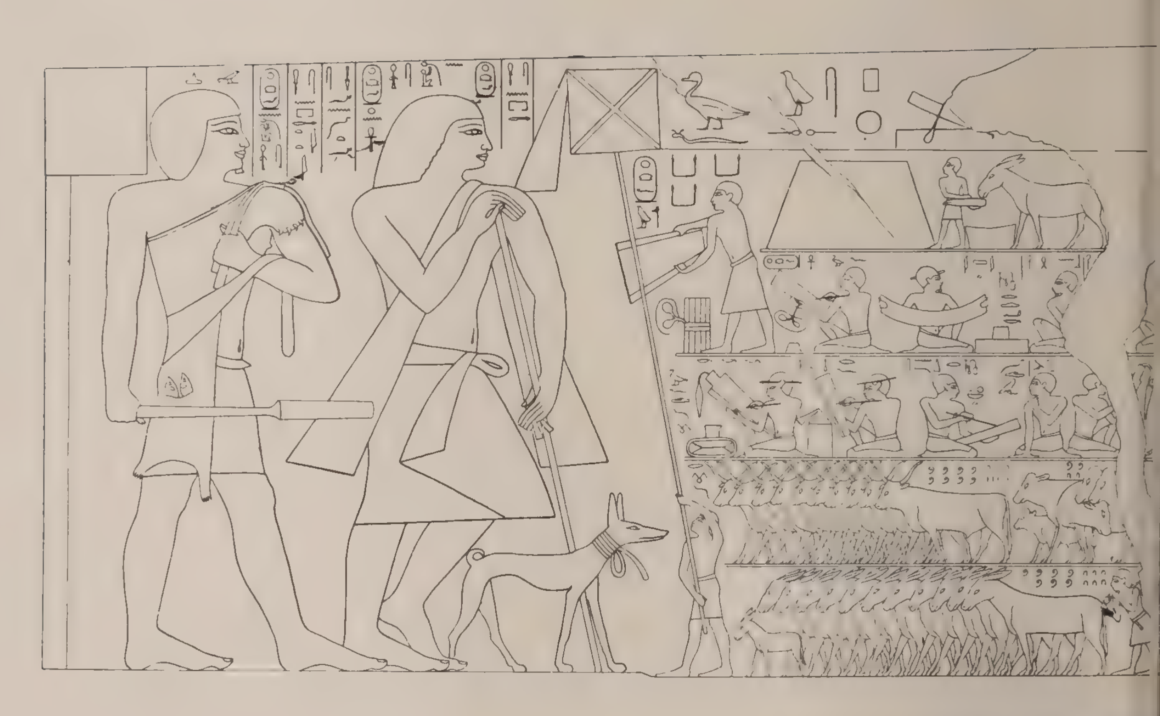
1. Ces prévisions ne sont pas malheureusement incroyables ou le fruit d'une boutade d'écrivain. Je rappelle ici ce que j'ai dit au cours des premiers chapitres, à savoir que la proposition a été faite plusieurs fois déjà pour les grandes pyramides et n'a été rejetée qu'à cause de l'immense difficulté que présenterait la démolition de ces colosses ; elle a peut-être été renouvelée tout récemment et d'ailleurs, c'est ainsi qu'au cours de ce siècle ont été détruits tant de monuments que la *Commission d'Égypte* avait vus debout et que l'on chercherait vainement à l'heure présente. La conservation des monuments qui incombe à la Direction du Musée de Gizeh est presque un mythe. Tout dernièrement encore, les journaux anglais, les seuls qui s'occupent sérieusement de tout ce qui se passe en Égypte, contenaient une lettre d'un général de l'armée anglaise en Égypte, se plaignant qu'un des plus anciens monuments qui nous étaient restés de ces lointaines époques ait été détruit par les fellahs. Mais il y a beaucoup mieux et je ne puis oublier que tout récemment, en 1891, un ingénieur

Les pyramides ne sont pas, nous le savons, la seule forme de sépulture usitée sous l'Ancien Empire : il y a encore les *mastabas*. Avec les *mastabas* nous entrons dans des tombeaux d'une catégorie très différente, non pas qu'on se trouve dans un pays nouveau où tout change, où nous trouvons des habitudes tout à fait nouvelles ; nous allons voir au contraire que les mêmes habitudes persévèrent et que, si elles changent, ce changement se fait peu à peu, et non par un de ces coups hasardeux dont on ne peut pas voir l'effet au moment où l'on en pose la cause, et savoir, si oui ou non, ils changeront les coutumes des hommes.

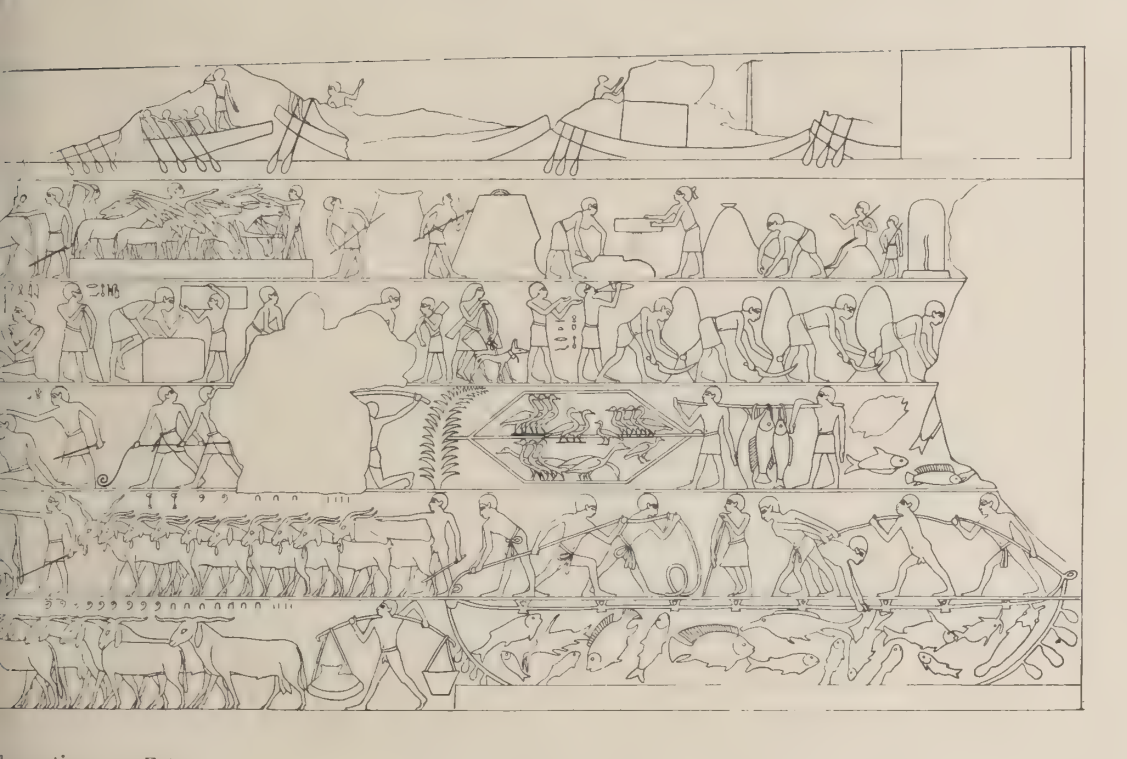
Si la construction matérielle des *mastabas* nous a révélé quelques différences dans les divers plans des tombes, l'ornementation en accuse davantage encore. Les premiers tombeaux que Mariette a nommés archaïques et qui sont au nombre de quatre dans son ouvrage posthume sur les *Mastabas* nous montrent qu'à l'époque inconnue à laquelle ils remontent, mais qui doit aller de la Ire à la IIIe dynastie, et peut-être jusqu'au règne de Chéops ou Khoufou, la décoration est presque nulle. Dans le dernier des quatre tombeaux cités par Mariette, tombe certainement la plus ancienne de celles qui sont aujourd'hui connues en Égypte, il n'y a pas une ligne d'inscription, pas même un seul hiéroglyphe, et la momification n'existait pas encore, je veux dire qu'on n'avait pas encore inventé le moyen de conserver les cadavres en les desséchant et en les remplissant de matières odoriférantes. Il n'y avait dans ce tombeau que des poteries grossières et deux tables d'élévation en albâtre, avec des têtes de lion.

Dans les autres, on trouve déjà des hiéroglyphes et des bas-reliefs : j'explique ce qu'il faut entendre par là. Je ne crois pas qu'à cette époque on puisse déjà trouver sur les murs des représentations comme celles dont j'aurai bientôt à parler; je ne crois même pas qu'il ait pu exister sur les parois de la tombe ce qu'on appelle communément le défilé des domaines, c'est-à-dire des personnages, le plus souvent des femmes, symbolisant les

en chef du service des irrigations, un Anglais dont je ne dirai pas le nom, a proposé au gouvernement égyptien d'établir un barrage en avant d'Asouan, au risque de submerger complètement l'île de Philée et de détruire ainsi des monuments sans prix aux yeux de l'artiste et de l'historien. Cela n'a point empêché la presse de l'Angleterre de faire une croisade contre l'impéritie des Français chargés du service des antiquités.



Tombeau de Khafra-ôn
(d'après Lepsiu



dynastie, mur Est
.., pl. 11).

domaines funéraires consacrés à l'entretien du mort et qui se différencient par les fruits particuliers à chacun d'eux. Aussi je ne crois pas que le premier des tombeaux archaïques cités par Mariette[1] remonte à la plus lointaine époque, et je le reléguerais volontiers à la seconde moitié de la IVe dynastie, ou tout au moins, s'il faut lui conserver l'antiquité que lui a attribuée Mariette, c'est le seul exemple d'un pareil fait. La caractéristique des tombeaux dont je parle, c'est l'emploi d'hiéroglyphes désordonnés, n'ayant point de grandeur limitée, les uns énormes, les autres petits, tous manquant d'unité dans leurs proportions et n'offrant aucunement à l'œil cette beauté de disposition qui sera plus tard remarquable dans le système de la décoration égyptienne. Les lignes sont entremêlées, et ce n'est qu'avec beaucoup d'attention qu'on peut voir comment il faut les lire. Si j'avais à m'occuper du sens des inscriptions ainsi gravées, je ferais observer qu'elles contiennent simplement, répétés plusieurs fois, les titres de l'individu possesseur de la tombe, que la phrase est courte, sans haleine, composée de mots simplement mis à la suite les uns des autres, sans aucune particule de liaison, et que les seules divinités dont il y soit question sont des divinités funéraires, comme Anubis et Sokaris. Tout y rappelle les bégaiements primitifs, d'un peuple encore dans l'enfance, qui cherche sa voie et qui est loin de l'avoir trouvée.

Les hiéroglyphes sont en relief creux : ils sont taillés d'une manière simple et tout à la fois recherchée dans le détail, avec un aspect particulier à ces premiers tombeaux. Les signes plus tard se préciseront, deviendront plus parfaits de forme, et, devant cette perfection, les Égyptiens eux-mêmes se laisseront tromper : quand il faudra qu'ils sachent l'histoire d'un signe et des différentes modifications, ils échangeront un signe avec un autre, parce qu'ils ignoreront comment se faisait le signe primitif et ce qu'il représentait. Aussi pour savoir avec certitude ce que représente tel ou tel signe dans sa déformation postérieure, faut-il que nous remontions jusqu'à cette époque primitive. Ce n'est pas davantage la même manière de grouper les hiéroglyphes ensemble pour en former ces apparences carrées qui sont si correctes ; par ce que j'ai dit de la forme de chaque signe, il est facile de comprendre la justesse de cette conclusion. On comprendra ainsi faci-

1. Mariette, *Les mastabas*, p. 68.

lement que l'emploi du relief en creux n'était pas fait pour faciliter la tâche du décorateur.

Cependant dès cette époque le portrait du défunt, et de sa femme quelquefois, est fort soigné. Ces figures se détachent en relief sur le fond des parois avec une précision de détails qui montre avec évidence que, dès cette époque, les artistes égyptiens étaient passés maîtres dans l'art du dessin. Les diverses formes compliquées des coiffures, les ornements qui pendaient au cou des hommes, comme c'est encore l'usage dans les pays primitifs du centre de l'Afrique, les divers vêtements que porte le défunt, l'édifice bien plus compliqué de la coiffure des femmes avec leur longue robe en fourreau, tout est parfaitement indiqué, même les divers ustensiles que porte l'homme. En un mot, tous les détails sont parfaitement soignés.

La plupart du temps, toujours même, ces diverses ornementations reparaissent sur la stèle qui est à cette époque le résumé du tombeau, où, au lieu de voir le défunt debout, dans l'attitude du commandement et de la surveillance, on le voit assis sur un siège sans dossier, aux pieds imités de ceux des gazelles, comme plus tard on imitera ceux du lion. D'autres fois on a trouvé dans les tombeaux de cette époque des panneaux de bois avec des hiéroglyphes en relief et un personnage debout ou assis. Le réalisme qui distingue les représentations de l'Ancien Empire se fait déjà remarquer avec décision dans les œuvres de cette époque archaïque. Prenez, par exemple Sokar-Khabiou ou Hosi dans l'attitude du mouvement, et dites si ces deux figures ne sont pas merveilleuses de vie et d'expression intense. Je suis bien loin de prétendre que l'art fût déjà parfait à cette époque et qu'il ne fera plus de progrès, mais je ne peux m'empêcher de dire quels ont été les caractères de l'art avant l'époque des pyramides de Saqqarah, tels que je les sens et les comprends.

La période qui succède à celle-ci se fait déjà remarquer par un certain progrès. Quoiqu'on ne soit pas encore arrivé à l'époque où l'on inscrira le nom du défunt ou du possesseur de la tombe au-dessus de la porte d'entrée pour indiquer le seigneur du logis et en même temps pour servir de défense au tombeau, il est facile de voir ce qui saute aux yeux. Tout d'abord la décoration hiéroglyphique s'ordonne. les lignes ne se confondent plus l'une avec l'autre, n'empiètent plus l'une sur l'autre. En outre,

les représentations se compliquent : le défunt est représenté avec le même soin, mais il a en plus certains insignes qu'il n'avait pas auparavant : c'est à cette époque encore lointaine qu'apparaît la peau de panthère qui plus tard sera commune pour certains prêtres du Nouvel Empire, et qui n'est encore, sans doute, que l'insigne d'un sacerdoce funéraire. Déjà la famille se montre dans les représentations et l'on voit, par exemple, le fils de Schîri, qui se glorifiait d'avoir été *connu du roi*, au-dessous du bras gauche de son père et semblant vouloir prendre, par jeu, le bâton de son auteur [1] ; et non seulement son fils aîné apparaît, mais encore les autres membres de la famille. En outre le défilé des porteurs de provisions provenant des divers domaines du mort qui ont été assignés à l'approvisionnement de la *maison d'éternité*, se voit déjà ; ces porteurs, des femmes et des hommes, sont désignés par leurs noms individuels, et ne sont pas encore de ces porteurs idéaux qui rappelaient les gens occupés sur tel ou tel domaine à recueillir ce qui pouvait être tiré de ce domaine pour assurer la subsistance du défunt.

On trouve aussi dans cette sorte de sépulture des stèles et des tables à libations. Les stèles sont de même décoration que celles que j'ai déjà décrites; mais cette décoration prend dès lors un air de recherche que n'avait point l'autre : non seulement le tableau du haut, avec ses deux lignes supérieures d'hiéroglyphes et la légende horizontale inférieure, s'offre à la vue beaucoup plus net et plus compréhensible, avec ses deux tables d'offrandes placées chacune devant la représentation du défunt, mais la disposition de cette scène est simple et bien ordonnée, et de plus la partie inférieure de la stèle est déjà pleine de recherche décorative sur les parties latérales. Elle est en effet divisée de chaque côté en trois parties, et le simple mélange des lignes droites lui a donné un aspect agréable. Cette décoration est complétée par six boutons de lotus, dont quatre montent sur les extrémités jusqu'à deux fleurs de la même plante placées en sens inverse deux à deux, pendant que les deux boutons du

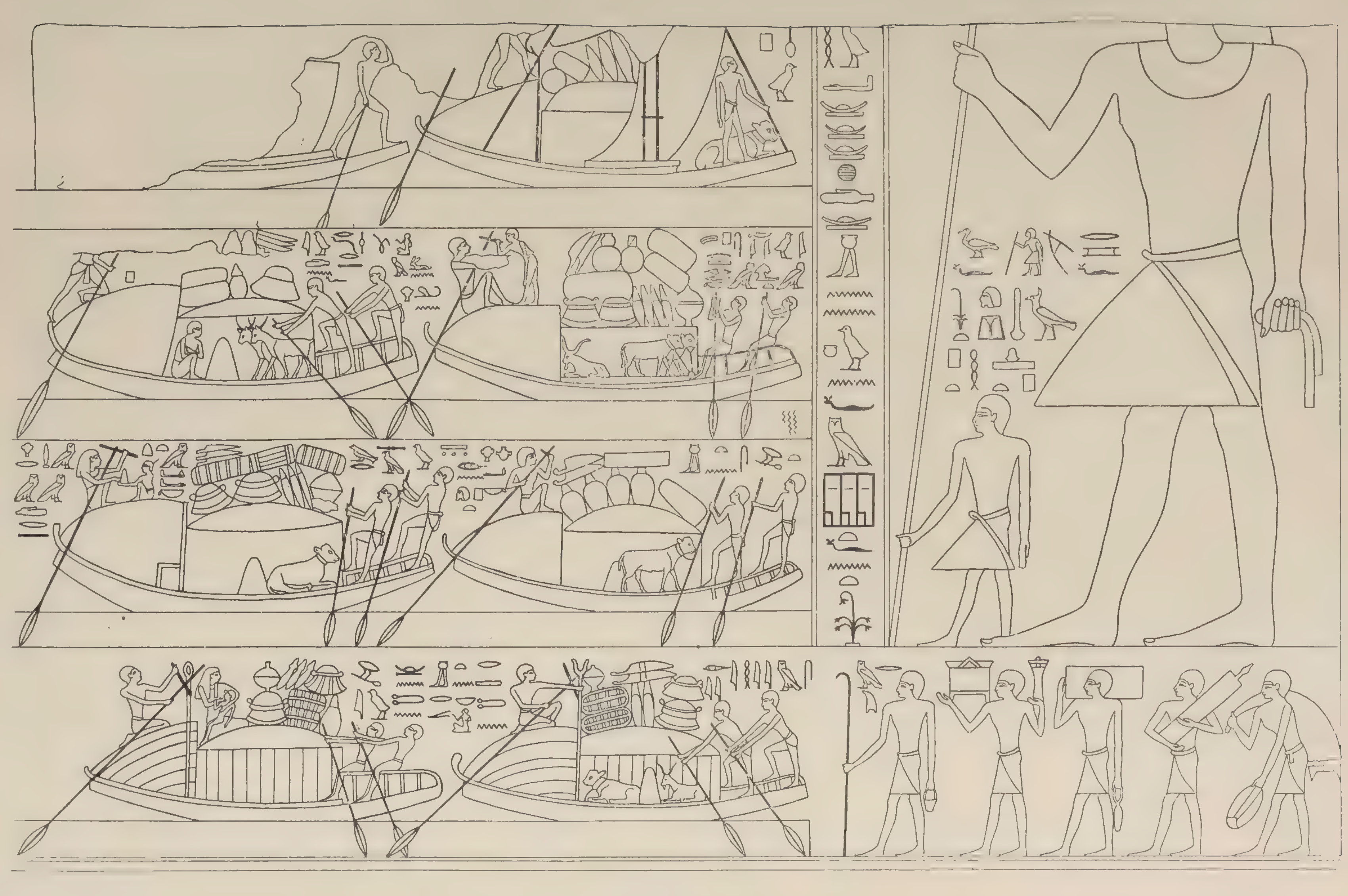
1. Si je dis par jeu, c'est que je crois l'enfant encore à un âge non pubère, par conséquent aimant à s'amuser, comme il est de son âge ; si je le crois impubère, c'est qu'il est représenté complètement nu, n'ayant pas même la feuille de vigne légendaire, je veux dire le pagne dont les hommes en Égypte couvrent toujours leur nudité dès qu'ils sont arrivés à l'âge de la puberté.

milieu s'arrêtent forcément à la première des trois divisions dont je viens de parler. L'effet de ces simples lignes et de ces simples fleurs est plus qu'agréable : on sent déjà que, dans les boutons de fleurs qui s'élèvent, est déjà en germe la colonne à chapiteau lotiforme. Ajoutez à cela la coloration intense dont les peintres savaient revêtir ces stèles et qui se rencontre dès la première époque, aux temps archaïques, et vous aurez quelque chose qui non seulement plaira à l'œil, mais le sollicitera.

Avec la fin de la IVe dynastie, la décoration du tombeau commence à prendre de l'ampleur et à se rapprocher des dimensions qu'elle obtiendra vers la Ve ou la VIe dynastie. Non seulement ce qui était d'usage jusque-là se conserve, mais le défilé des domaines commence : le possesseur du tombeau assiste à l'arrivée et au passage de tous les domaines qui lui ont été réservés pour assurer sa subsistance, il peut inspecter si tout est bien apporté, en bon état, et même il goûterait, si fantaisie lui en prenait, à chacune des couffes que les personnages représentant le domaine ont sur leurs têtes. En outre, les scènes qui jusque-là avaient eu pour limites certains travaux de la vie journalière, comme la navigation, sans aucune légende explicative, se développent, se multiplient, et l'on voit des parois entières couvertes de tableaux purement agricoles, ou d'apports d'animaux pris à la chasse. Même dans une stèle — dans un coin de la stèle du tombeau de Ramerpetah — la première représentation du sacrifice fait son apparition : le bœuf est à terre, les deux pattes de derrière liées ensemble, encore vivant ; l'un des trois personnages qui vont l'immoler aux mânes du défunt lui appuie un genou sur le bas de la bouche, s'arc-boutant en quelque sorte, afin d'avoir plus de force pour ramener, avec l'aide du second personnage qui semble jouer dans cette scène le rôle principal, l'une des pattes de devant de la pauvre bête, avec les gestes de circonstance et en tenant dans la main gauche une corde ou une pierre à aiguiser[1].

Le tombeau de cette époque, à la fois le plus beau, le plus décoré et le plus intéressant est celui de Sabou. Sur l'une des parois des scribes sont représentés avec leurs instruments à écrire, puis quatre personnages

1. Cette incertitude provient de la gravure ; mais je suis porté à croire qu'il s'agit d'une corde.



Tombeau d'Aidjefa, II
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 104).

apportent des animaux vivants, des vases pleins de liquide, des légumes. Sur un troisième registre, un homme porte une gazelle autour de son cou, les pattes dépassant ses épaules à droite et à gauche, une femme fait une offrande de fleurs et de fruits, un homme conduit une antilope. Au quatrième registre, quatre personnages, deux hommes et deux femmes, s'avancent avec des animaux, des fleurs et des fruits. Sur une seconde paroi, le défunt, avec son fils Petahschepses, contemple la scène qui va se passer sous ses yeux : quatre prêtres se tiennent prêts à enregistrer les déclarations que vont leur faire les divers serviteurs qui amènent le bétail. Un nain conduit un bœuf qui représente à lui seul un troupeau qui comprenait 405 têtes de gros bétail : ce n'était pas la seule race de bœufs que connaissaient les Égyptiens, car il y en a quatre autres dont chacune est représentée par un animal différent : la première comptait 1,237 têtes, la seconde 11,360, la troisième 1,220 et la quatrième 1,138. Ce n'était pas tout encore : dans un troisième registre, une autre espèce de bœuf est amenée et la paroi porte au-dessus de la représentation de l'animal le chiffre 130 ; puis viennent des gazelles avec un chiffre qui n'a pu être lu, une antilope femelle avec le chiffre 1,307, un antilope mâle avec le chiffre 1,248, puis une gazelle femelle avec le chiffre 1,135. Un quatrième registre faisait voir au défunt trois autres troupeaux de bœufs, dont le premier comprenait 628, le second 1,200 et le troisième 303 individus. Un cinquième registre était consacré aux oiseaux domestiques, aux demoiselles de Numidie dont il y avait trois bandes, l'une de 1,010 et les deux autres de 1,100 individus chacune ; puis venaient les canards de toute sorte, les tourterelles : il y avait sept sortes de canards au nombre chacune de 1000 individus, ainsi que les tourterelles : les oies, soit blanches, soit grises, soit de l'espèce que les Égyptiens appelaient *smen*, ne sont pas comptées.

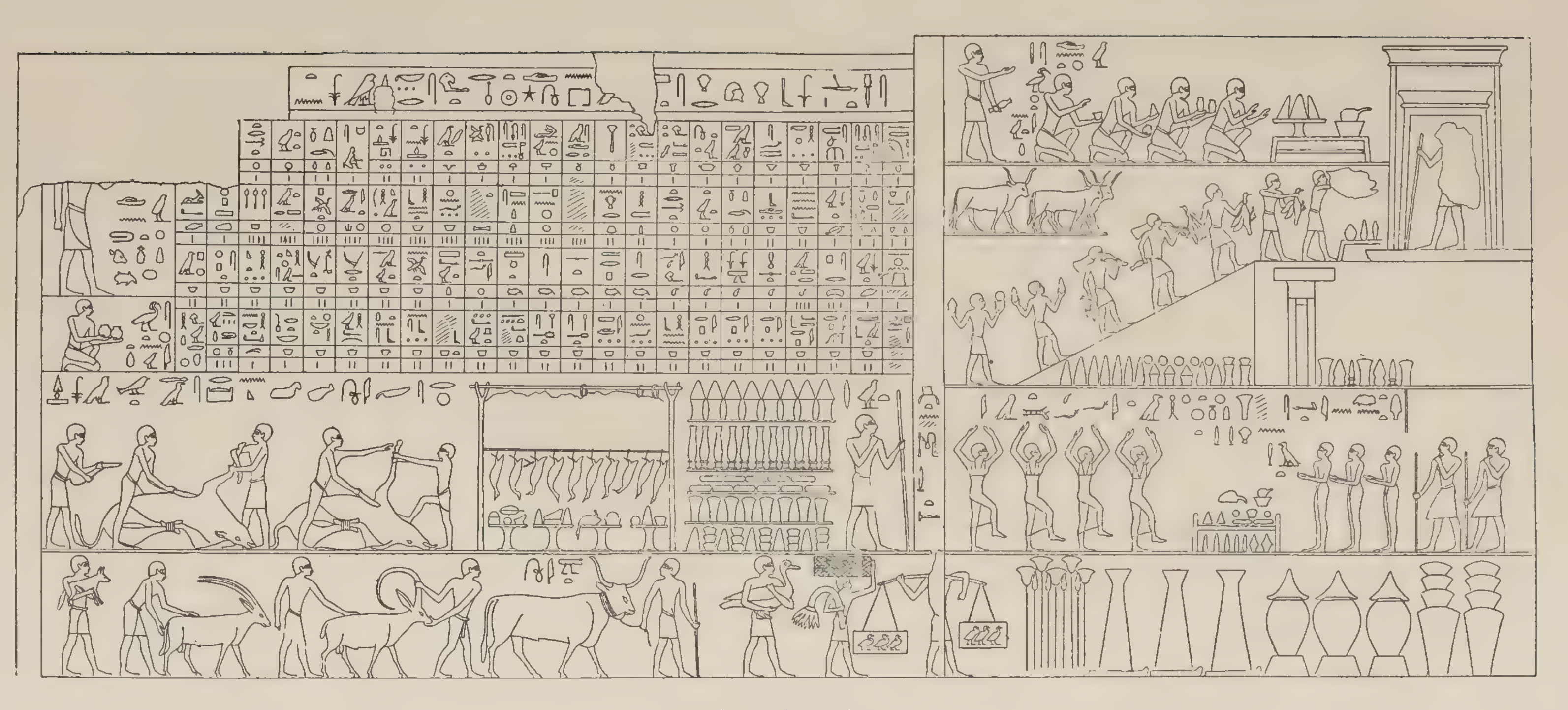
Voilà quelle était la richesse d'un grand seigneur égyptien à cette époque. Si tous ces animaux si divers étaient destinés à la nourriture de son *double* après la mort, il faut avouer qu'il y avait là de quoi nourrir pendant des années et des années toute la tribu ou le clan auquel il appartenait. Mais je ne crois pas que tout ce qui était ainsi représenté dût nécessairement servir de nourriture du *double* ; je crois bien plutôt que Sabou s'était trouvé à la tête d'une grande exploitation agricole que lui avait confiée le Pharaon

sous lequel il vivait, et qu'il y a là, dans les peintures de son tombeau, une tentative d'illustration de sa biographie, ou même un essai de biographie indépendante de celle que contenaient les titres officiels qui d'ailleurs n'ont pas été gravés dans sa tombe et que l'on retrouve à profusion dans d'autres tombeaux, comme celui d'Amten que Lepsius a transporté de Saqqarah à Berlin. En effet dès cette époque, et presque dans tous les tombeaux que Mariette a ouverts, on trouve un essai de biographie consistant dans l'énoncé des divers grades officiels auxquels le défunt était parvenu.

A la Ve dynastie, le progrès déjà commencé devient immense : il s'est tellement développé qu'il ne peut guère aller plus loin sans changer de nature. Le tombeau porte le nom du possesseur écrit à son entrée, les scènes les plus diverses sont gravées ou peintes sur les parois : chasse, pêche, travaux des champs, arts, métiers, jeux, danses, marine, joutes guerrières, bétail, tout y passe pêle-mêle, et nous pouvons ainsi connaître la vie égyptienne à cette époque avec un nombre infini de détails tous plus caractéristiques les uns que les autres de la civilisation en usage. Le sacrifice funéraire surtout prend une place considérable. Il sera bon maintenant de faire connaître l'économie des principales scènes qui se développent à l'intérieur des tombes égyptiennes.

Dès cette époque, d'après une hypothèse due à M. Maspero, les artistes égyptiens, ou les scribes, car c'était tout un, ayant résolu de représenter le sacrifice ou les offrandes funéraires fournies en blé ou en dourrah, se sont décidés non seulement à représenter l'acte même du sacrifice, ou la présentation du pain fait avec du froment et des galettes de dourrah, mais encore à peindre ou à sculpter aux yeux tous les actes préparatoires à ces deux extrêmes. Aussi sont-ils remontés jusqu'à la première action dans ces deux modes et ont-ils représenté les divers actes qui aboutissent à procurer un bœuf pour le sacrifice, ou du blé, de la dourrah, pour la fabrication du pain ou des galettes, quand ils ne montrent pas par ailleurs comment ce pain ou ces galettes se fabriquaient[1]. Nous assistons donc à la saillie de

1. C'est une des manières d'expliquer la présence de ces scènes qui peut être juste ; mais il y en a une autre qui n'est pas moins juste, je veux dire celle qui consiste à prendre ces scènes comme des représentations des travaux champêtres. Je crois que la vérité se trouve entre ces deux hypothèses, que ni l'une ni l'autre ne sont vraie absolument, mais qu'il y a une part de vérité dans les deux.



Tombeau de Tebhen
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 35).

la vache par le taureau, à la naissance du petit veau, à l'élevage de ce même veau tétant sa mère, puis attaché dans les pâturages à un pieu qui lui défend d'outrepasser les limites où il est permis de paître, puis nous le voyons adulte et enfin il est amené devant le sacrificateur qui le tue et le met en pièces. De même pour la culture du blé ou de la dourrah, la première chose à faire, c'est de préparer la terre soit à la houe, soit à la charrue ; puis vient l'ensemencement, le piétinement pour enfoncer la semence dans la terre par les troupeaux qui la foulent aux pieds, la récolte, la mise en gerbes, le charroi de ces gerbes par les ânes du champ où on les a récoltées dans l'aire où on les dépiquera, le dépiquage des grains, le vannage et enfin la mise en magasin. De même encore pour la culture du lin, quoiqu'on ne voie point comment on le semait, ni comment on le tissait. Sans doute c'est là une convention et une convention qui forcément ne comprend pas tout, puisqu'il eût fallu expliquer l'existence du taureau et de la vache nécessaires à la production du petit veau appelé à devenir bœuf et victime, ou des semences nécessaires à la production des céréales, mais convention très heureuse, puisqu'elle fournissait aux artistes de l'Égypte les moyens de décorer de larges et grandes murailles et qu'elle nous a fourni aussi la possibilité de voir mise en œuvre et pratiquée la civilisation égyptienne.

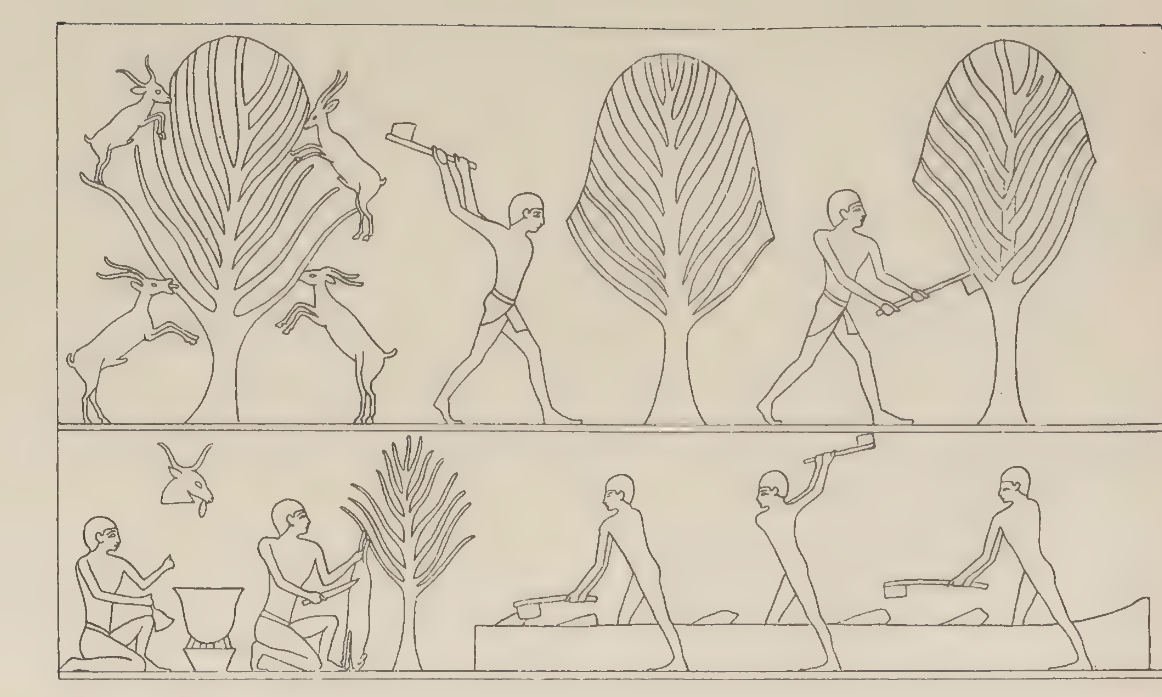
Mais cette première hypothèse ne suffit pas à tout expliquer : il y a quantité d'autres scènes qui n'y trouvent pas leur explication, et il faut nécessairement les considérer comme une biographie du défunt, et un moyen de le faire revivre aux yeux de la postérité. Pour ces autres scènes qui décorent le tombeau, l'artiste ne prend pas son sujet d'aussi loin : les chiens qui courent dans les tableaux de chasse sont des chiens tout venus ; de même les antilopes, les gazelles, les oiseaux qui fuient devant les chiens acharnés à leur poursuite ou devant le boumerang du chasseur, pendant que les petits oiseaux sont avidement recherchés dans leur nid par l'ichneumon ; les fleurs et les fruits sont mûrs et bons à être cueillis ; la récolte du raisin se fait dans des vignes en plein rapport[1], et l'on n'assiste point à

1. Peut-être un grand nombre de mes lecteurs croient-ils encore sur la foi d'Hérodote (liv. II, 77) que le vin n'était pas connu des Égyptiens ; mais c'est là une de ces bévues extraordinaires dont on ne s'explique pas la présence dans l'historien grec : le fait est que l'Égypte connaissait parfaitement le vin, l'appréciait et en usait largement.

la pousse de là vigne ni des autres arbres. C'est qu'en effet la décoration ne pouvait guère user de semblables motifs, sinon pour l'effet pittoresque et que de cet effet pittoresque résultait seulement des scènes entendues comme les artistes égyptiens les entendaient; tandis que pour la genèse du sacrifice ou des offrandes en céréales, tout était pittoresque et pouvait ainsi fournir matière à décoration. Aussi je crois qu'il y avait tout simplement dans ces diverses scènes l'effet décoratif à saisir et à exprimer, et je ne saurais y voir en aucune manière ces idées mystiques et superstitieuses qu'on y a vues. Je suis bien loin de vouloir dire que, dans les décorations des tombeaux égyptiens, il n'y a rien de funéraire; je suis même persuadé du contraire; mais je crois premièrement que les décorations funéraires qui se trouvent sur les parois du tombeau à cette époque en Égypte ont été surtout employées pour leur plus ou moins d'effet décoratif; secondement que tous les tableaux qui sont sur les parois de la tombe ne sont pas funéraires, mais représentent ce qui fut cher au défunt pendant la vie, *quae gratia vivis*, comme dit Virgile, et qu'on était content en plus de faire passer sous les yeux de la postérité, et nous trouverons en parlant des tombeaux de Beni-Hassan une preuve péremptoire qu'il en fut ainsi.

On ne peut guère s'attendre que je décrive toutes les scènes sur les parois de la tombe égyptienne à cette époque, car je m'exposerais tout d'abord à un double emploi des mêmes scènes que je retrouverais plus loin quand il me faudra écrire l'histoire des funérailles proprement dites. Ensuite, s'il me fallait décrire tout au long ces diverses scènes, avec l'explication des légendes qui les accompagnent, ce n'est pas l'histoire des funérailles en Égypte que j'écrirais, ce serait l'histoire de la civilisation égyptienne tout entière qu'il me faudrait dérouler aux yeux des lecteurs, et il faudrait plusieurs volumes pour tirer parti d'un aussi vaste sujet. Nous allons voir en effet passer sous nos yeux dans ce chapitre tous les métiers en usage dans l'ancienne Égypte, tous les arts, tout le système politique et terrien de ce pays, avec les divers changements ou progrès qui s'opérèrent dans la suite de la vie de ce peuple éminent, qui fut le premier pionnier dans les voies de la civilisation. Il s'y est décrit lui-même avec autant de réalisme qu'il se peignait ou se sculptait sur les parois :

Personnage sous un édicule en bois
à Zaouiet-el-Maïetîn
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 110).



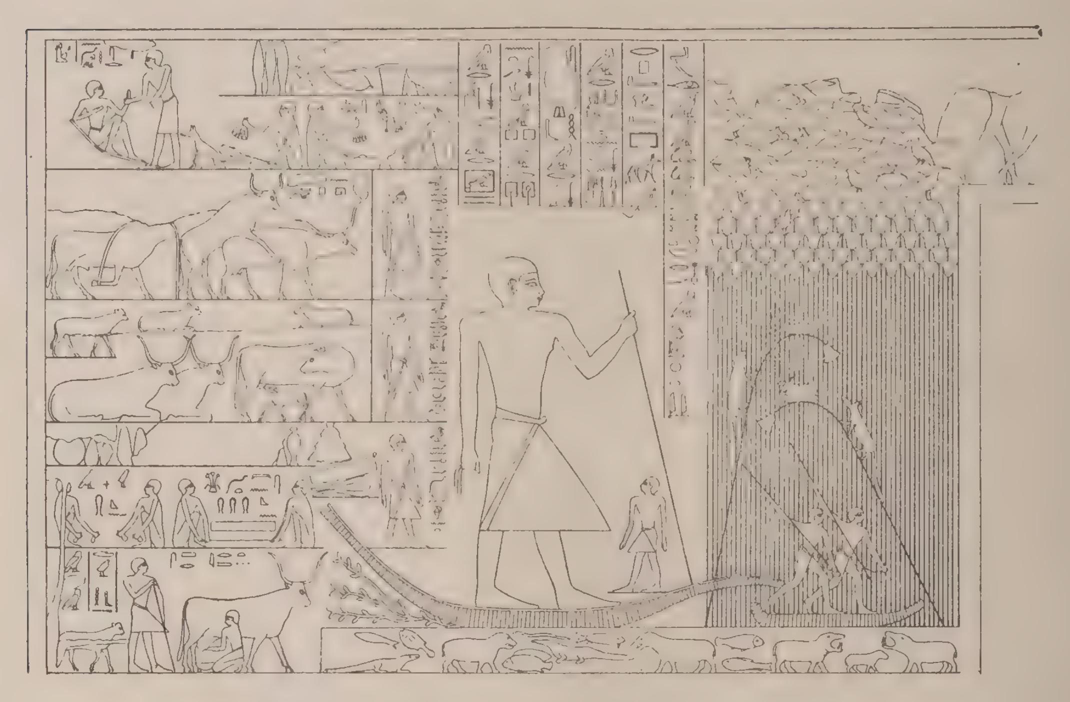
Abatage de bois, dans un tombeau de Zaouiet-el-Maïetîn
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 111).

les scènes peintes ou sculptées sont la plupart du temps accompagnées de légendes, et ces légendes tentent d'être des saillies spirituelles plus ou moins, car entre ce que nous nommons esprit et ce que les Égyptiens pouvaient regarder comme spirituel, il y a une énorme différence. Puisque nous ne pouvons tout embrasser, je me bornerai à indiquer sommairement les principales scènes qui se déroulent sur les parois des *mastabas*.

Les scènes agricoles se présentent à nous au premier rang : elles partent de la préparation de la terre pour finir avec la mise au grenier, comme je l'ai dit plus haut. La terre est préparée, soit à la houe par des hommes, soit à la charrue tirée par des vaches ou des bœufs : un homme à grands coups de fouet conduit l'attelage, pendant qu'un second pèse sur la charrue pour maintenir le soc dans la terre. Cette charrue n'est que la houe, à laquelle on a ajouté un peu plus long manche qui sert à rejoindre le joug auquel on l'attache et une paire de montants. Souvent les labours sont immédiatement suivis de l'ensemencement : un homme, qui porte à son cou un sac rempli de semences, les répand à la volée. Aussitôt viennent derrière lui les troupeaux de chèvres qui piétinent et enfoncent le grain dans la terre [1]. Puis, nous sommes immédiatement transportés aux scènes de la moisson. Des hommes et des femmes, armés de faucilles qui ressemblent extraordinairement à la faux encore en usage chez les paysans de la France, coupent les céréales à mi-hauteur; d'autres gens ramassent les épis, les assemblent bout à bout en javelles, puis les réunissent en gerbes en disposant les javelles tantôt d'un côté, tantôt de l'autre; puis les âniers arrivent conduisant leurs animaux devant eux, les couvrant d'injures et de coups de bâton; ils les chargent de la quantité de gerbes réglée pour chacun d'eux et les poussent alors devant eux jusqu'à l'aire. Cette partie des scènes agricoles est agrémentée de curieux épisodes qui nous montrent que les Égyptiens entendaient la vie assez joyeusement, qu'ils étaient enclins à rire et à plaisanter, à se disputer et à se menacer, mais sans presque jamais passer de la menace au fait. Dans l'aire on disposait

1. Hérodote nous a encore ici induits en erreur, quand il dit (II, 14) que des troupeaux de porcs étaient lâchés dans les champs pour enfoncer les semences dans la terre; les monuments qui nous font assister à cette scène ne nous montrent que des troupeaux de chèvres employées à cet effet.

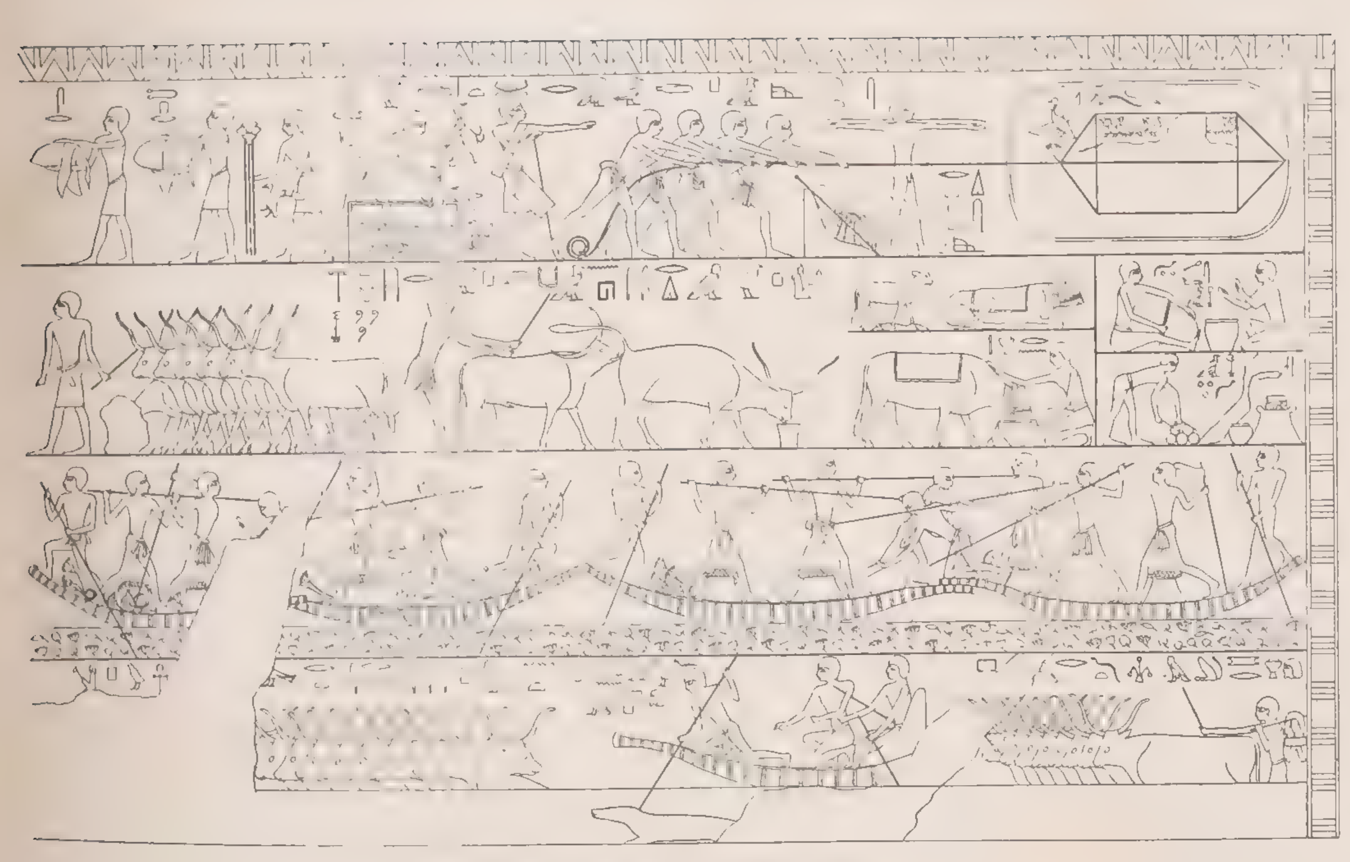
les gerbes en tas; quelquefois aussi on les serrait de suite dans les greniers pour les en retirer suivant les besoins. Le dépiquage se pratiquait au moyen de bœufs que l'on faisait tourner autour de la meule de gerbes, pendant que des aides mettaient en place la paille que le pas lent et traînant des bœufs dérangeait ou rejetait sur les côtés, et que d'autres plaçaient une nouvelle couche d'épis afin que les bœufs, en passant par-dessus, réduisissent la paille à l'état de paille hachée et fissent sortir le grain.



Tombeau de Snedjemab (d'après Lepsius, II Abth., pl. 75).

Puis venait le vannage que l'on faisait au moyen de petites fourches, avec lesquelles on soulevait la paille, la balle et les grains : on lançait le tout en l'air et le vent avait la charge de séparer le bon grain de toute matière étrangère. Les scribes enregistraient le nombre de boisseaux de grains ainsi obtenus, et des hommes allaient les verser dans les greniers.

La culture des plantes textiles sert aussi de motif de décoration, et l'on voit la récolte du lin que l'on arrachait et dont on faisait tomber la graine, au bout du champ, par le moyen d'un instrument armé de pointes de fer.



Tombeau de Khounelpes, à Zaouiet el-Maietin, I
d'après Lepsius, II Abth., pl. 105

Tombeau de Khounelpes, à Zaouiet el-Maietin, II
d'après Lepsius, II Abth., pl. 106

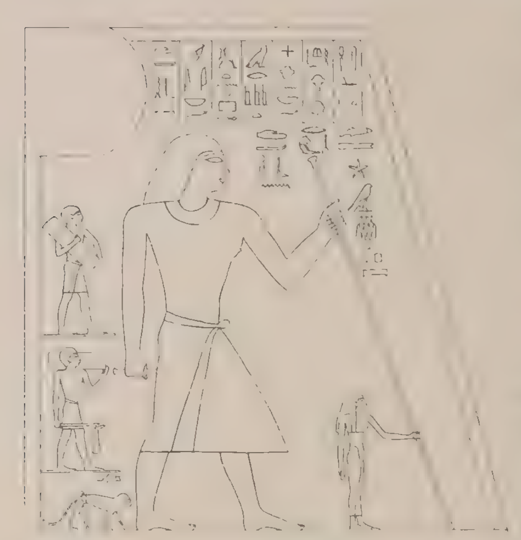
La vie agricole se manifeste surtout dans les scènes de décoration par tout ce qui touche à l'élevage du bétail. Les Égyptiens de ce temps, comme nous le montrent les tableaux que nous avons déjà vus et ceux qui appartiennent à l'époque dont il est ici question, avaient des troupeaux immenses de bœufs, de buffles, de vaches et de veaux : aussi ont-ils pu représenter toutes les scènes qui ont trait à l'élevage du bétail. Les animaux, qui sont tous de race bovine, à l'exception des ânes, des chèvres et des chiens, sont représentés par troupes dans toutes les situations de la vie agricole en Égypte : on les voit traverser le fleuve à la nage ou fuir devant l'inondation, paître attachés au piquet qui ne leur permet pas de manger plus loin que ne le veut leur bouvier ou travailler dans les champs sous la direction de l'homme; les vaches sont empêtrées pendant qu'on les trait, ou, comme on dit, qu'on fait jaillir leur lait, etc. On a vu, plus haut, combien un seul propriétaire pouvait réunir d'animaux de l'espèce bovine dans l'exploitation qu'il dirigeait : nous trouverons d'autres exemples du même fait plus loin; mais dans aucun cas nous ne trouverons des troupeaux aussi immenses qu'à cette première époque de l'empire égyptien. Ceci nous est encore plus une preuve que peu à peu la race égyptienne s'est défaite de la vie pastorale pour une vie plus assise.

Les ânes forment aussi une notable partie de la décoration dans les tombes égyptiennes de cette époque, et l'on en possédait des troupes fort nombreuses. De même les chiens, aujourd'hui regardés comme impurs dans toute l'Égypte, étaient à cette époque primitive et dans la suivante regardés comme les compagnons et les amis de l'homme qui les utilisait pour ses grandes chasses. On avait aussi réussi à domestiquer des animaux regardés aujourd'hui comme sauvages, ainsi la gazelle, diverses espèces d'antilopes et les singes qu'on a toujours beaucoup aimés au pays d'Égypte, parce qu'ils divertissaient les populations par leurs grimaces et leur intelligence.

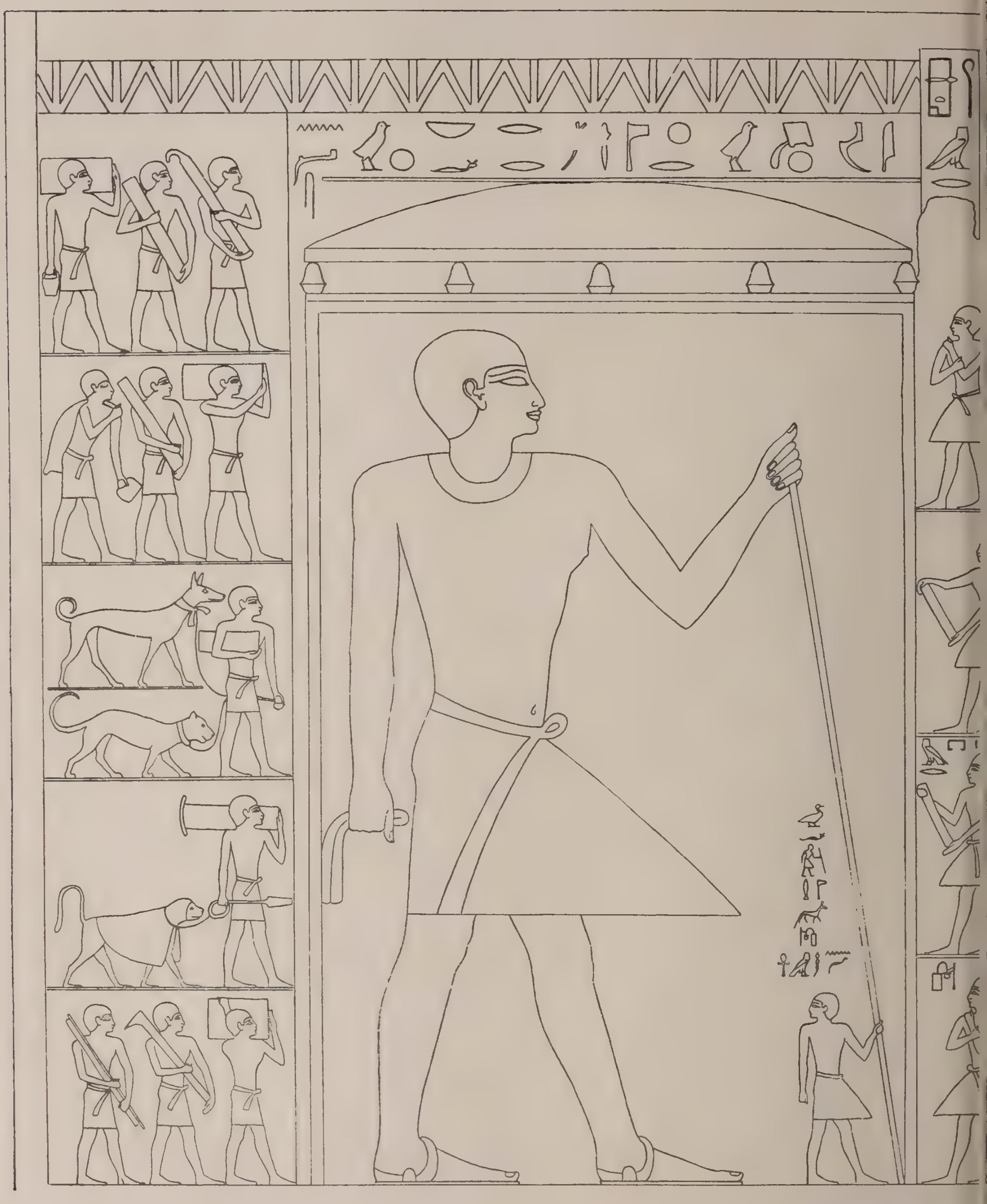
La basse-cour regorgeait aussi de volailles : les canards et les oies s'y voyaient déjà par troupes formidables et formaient un grand nombre d'espèces qui sont désignées par leurs noms dans les peintures et les sculptures. On avait en outre des troupeaux de demoiselles de Numidie et d'autres grands échassiers, comme les grues. Les colombes étaient aussi

au nombre des oiseaux domestiques; mais il semble qu'on ne connaissait pas encore les poules : du moins, on n'en voit jamais représenté et, quoique l'un des hiéroglyphes qui se rencontre le plus souvent dans les textes de cette époque soit nommé le poulet, il est presque certain que nous commettons une erreur en l'appelant de la sorte et que ce n'est qu'un poussin d'oiseau quelconque.

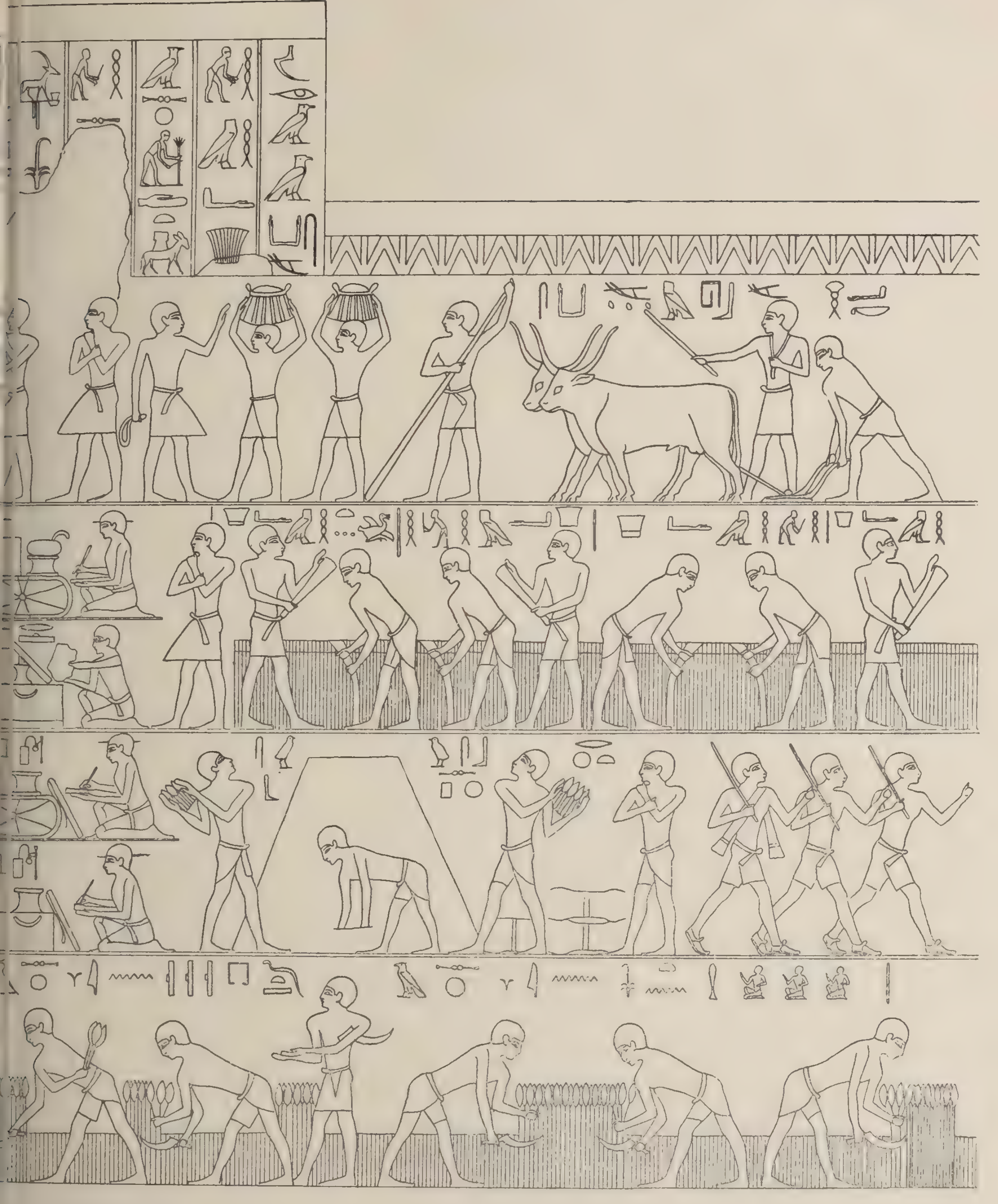
Les parois des tombeaux nous montrent encore en Égypte certains autres animaux qu'on n'y rencontre plus aujourd'hui, comme le mouflon à manchettes, très reconnaissable encore sur les monuments, et un certain nombre d'autres individus qui n'ont pas été identifiés et dont il est inutile de parler. La récolte des fruits ne peut pas être absente des tombeaux, puisqu'elle forme une partie si intéressante des travaux agricoles : la vendange en particulier y est traitée avec amour : on sent que dès cette époque le peuple égyptien aimait les bonnes choses et que les effets du vin qui rend joyeux le cœur de l'homme étaient appréciés à leur juste valeur. Le raisin cueilli, on en exprimait le jus, à cette époque, au moyen d'une sorte de sac dans lequel on renfermait la vendange et qu'on pressait autant qu'on le pouvait, en passant un bâton à chaque extrémité et en le tordant. Le jus s'échappait sous la torsion, passait à travers le sac et tombait dans un vase placé en dessous. Tout cela nous montre que les Égyptiens pratiquaient en grand l'agriculture et l'élevage des bestiaux; mais ce n'était point un empêchement pour que les travaux des métiers qui ont donné naissance à l'industrie moderne ne fussent déjà connus et pratiqués. Tous ces différents travaux se passaient sous les yeux des défunts et la légende qui accompagne d'ordinaire ces séries s'exprime de la façon suivante : *Le*



Tebhen suivi d'un cynocéphale apprivoisé (d'après Lepsius, II Abth., pl. 36).



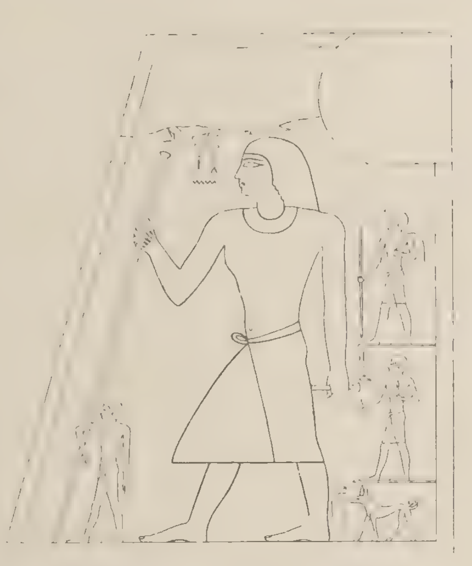
Tombeau de Khoune[…]
(d'après Leps[…]



Zaouiet-el-Maietîn, III
bth., pl. 107).

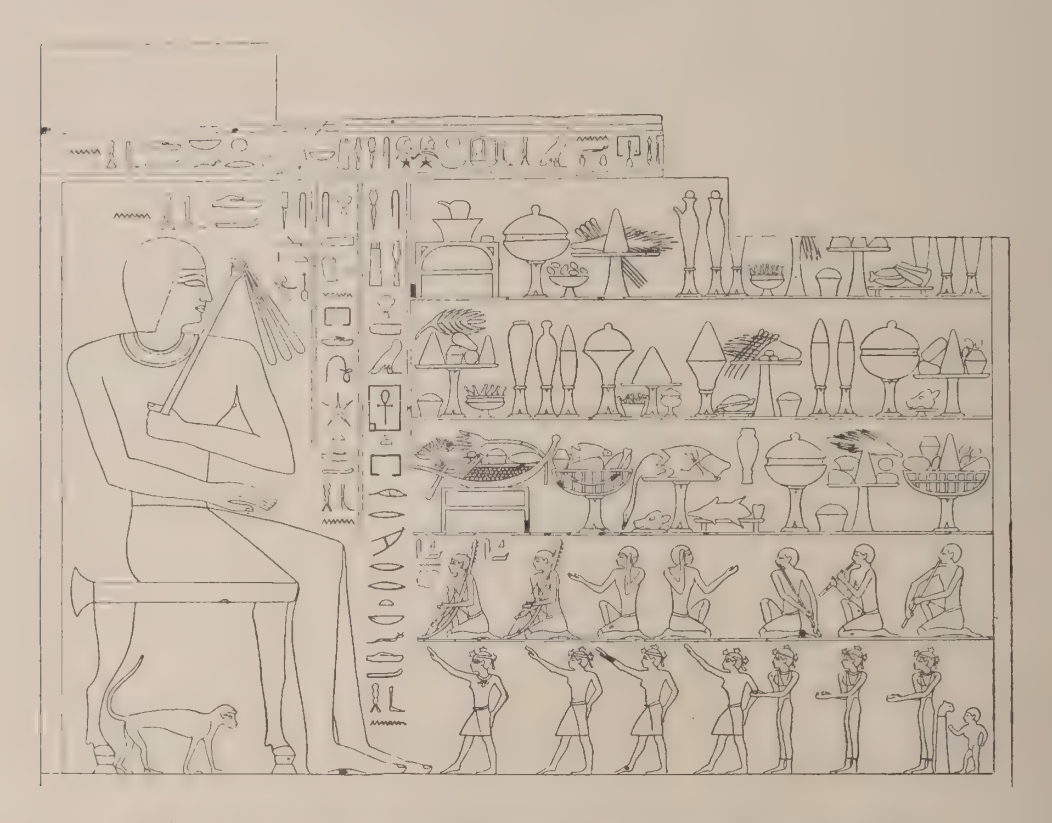
défunt voit les travaux faits par les ouvriers dans les champs de la maison éternelle.

Parmi les métiers dont nous retrouvons la représentation dans les tombeaux de cette époque et qui sont très peu nombreux, l'on ne peut citer avec assurance que ceux qui regardent le travail du bois et la poterie. Les charpentiers et les menuisiers n'ont pas encore été distingués, et, dans les représentations de l'Ancien Empire, les seuls exemples d'ouvriers du bois que l'on connaisse sont ceux d'ouvriers qui sont occupés à construire des barques. On les voit d'abord prendre la chose par le commencement : ils scient les pièces de bois dont ils construiront ensuite la barque, ils l'assemblent et en ajustent les ais, accroupis dans la partie de la barque déjà formée, ou à cheval sur les poutres. Les potiers forment et modèlent leurs vases avant de les avoir passés au tour ou peut-être après. C'est tout ce que nous ont livré les tombes de cette époque sur l'industrie des Égyptiens : évidemment, ils n'ont pas voulu tout représenter. On savait faire beaucoup d'autres choses dès cette époque, car la civilisation l'exigeait, puisque nous avons vu passer sous nos yeux des monuments qui décèlent une très grande habileté de main : ces tombeaux nous montrent eux-mêmes qu'on savait les construire et les décorer puisqu'ils existent, et que, par conséquent, on savait mouler les briques, tailler les pierres, couvrir les parois des murailles de stuc avant de tracer les dessins que l'on devait ensuite peindre ou sculpter; mais rien n'est représenté.


Tebhen suivi de son chien
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 36).

Il en serait de même des arts connus des Égyptiens, si l'on n'eût fait une exception en faveur de la musique, car, si l'on ne voit à cette époque aucune scène nous montrant les peintres ou les sculpteurs à l'œuvre, il en

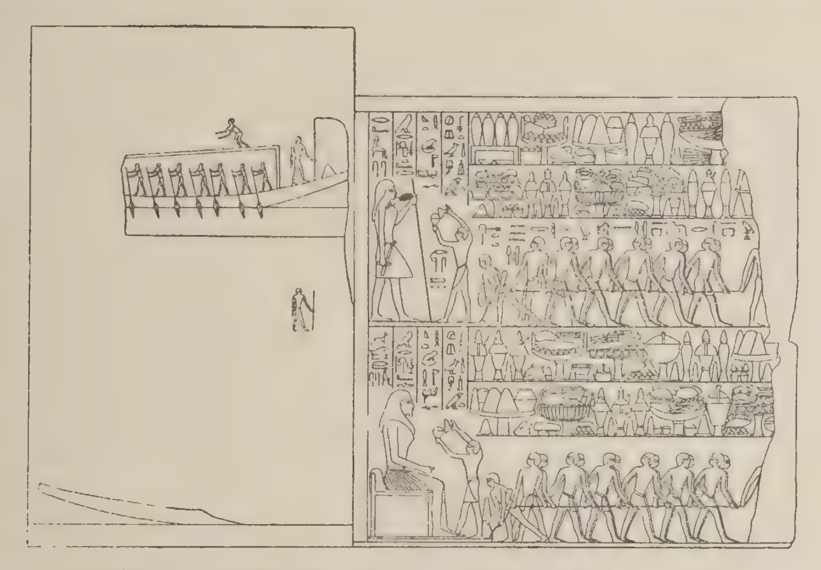
est tout différemment pour la musique et la danse. Les instruments employés à cette époque reculée sont la harpe, l'espèce de violon que les Égyptiens ont toujours conservé et qu'ils nomment *rebab* et que nous désignons aujourd'hui sous le nom de luth, la flûte simple, la flûte traversière et la flûte double. Peut-être les tambourins, les sistres et les crotales étaient-ils déjà inventés : mais nous n'en avons aucune représentation.



Tebhen jouit de la fête qu'on lui donne (d'après Lepsius, II Abth., pl. 36)

Les divers amusements des grands de l'Égypte à cette époque étaient la chasse et la pêche : après les scènes de la vie agricole et du sacrifice, ce sont des scènes de chasse et de pêche que l'on trouve en plus grand nombre dans la décoration des tombeaux. Les fourrés de papyrus étaient nombreux où l'on pouvait se livrer à cet exercice : les rois et les puissants seigneurs de l'Égypte se plaisaient beaucoup à tuer, ou plutôt à étourdir

à coups de *boumerang*, les oiseaux surpris dans le fourré[1]. On les voit montés sur leurs barques légères, accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants, filles et garçons, suivis quelquefois de leurs animaux favoris, se livrer avec passion à cette chasse aquatique. D'autres fois ils se servaient du filet nommé tirasse, et de nombreux serviteurs attiraient hors du fourré ce filet rempli d'oiseaux, debout ou quelquefois sur le dos. Les scènes de vénerie se bornent à cela ; si l'on avait inauguré déjà les grandes chasses dans le



Tombeau de Râ-Schepsès (d'après Lepsius, II Abth., pl. 66 *bis*).

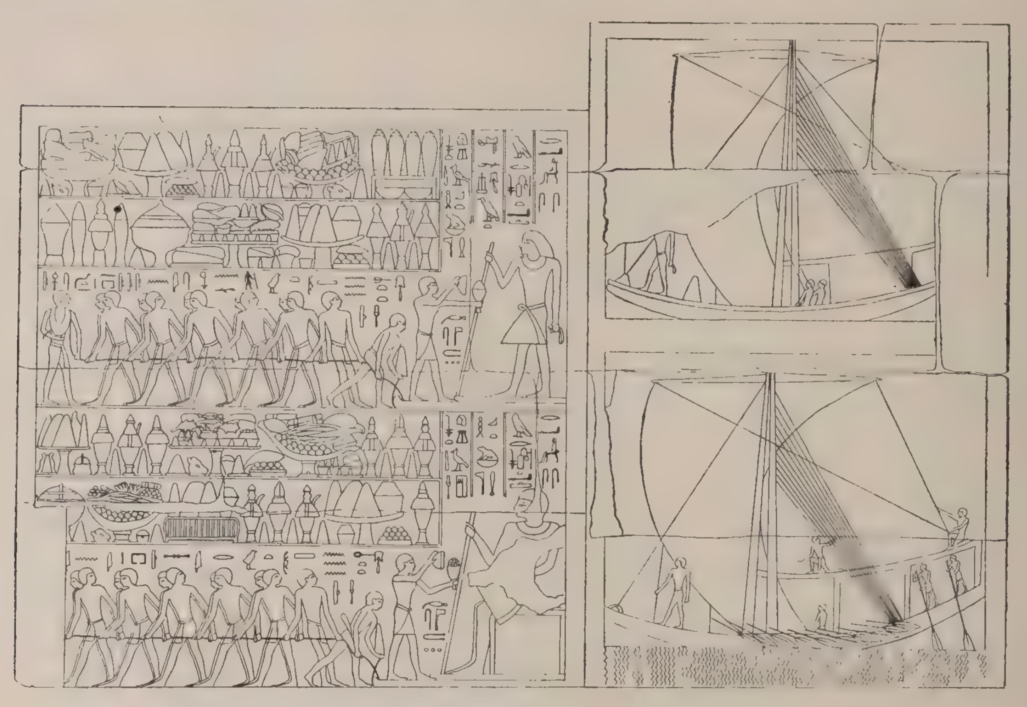
désert avec le secours des chiens, il n'en est pas question dans les représentations des tombeaux. A la pêche, on voit le héros de ces représentations harponnant les poissons et les hippopotames très nombreux alors en Égypte et qui n'en ont guère disparu que vers le ve siècle et notre ère, sinon après. Une scène de ce genre nous montre qu'on prenait l'hippopotame avec un appât fixé au bout d'une corde, afin de l'avoir mieux à portée pour le harponner.

Il faut ajouter ici au nombre des scènes le plus souvent représentées

1. Michelet dans son livre sur l'*Oiseau* oppose l'Égypte où les oiseaux ne sont pas touchés à nos pays où on les poursuit à outrance : on voit que, dès les plus anciennes époques, au contraire, tous les jeux de la chasse étaient connus et pratiqués en Égypte, ce qui n'empêche point les pages de Michelet d'être délicieuses.

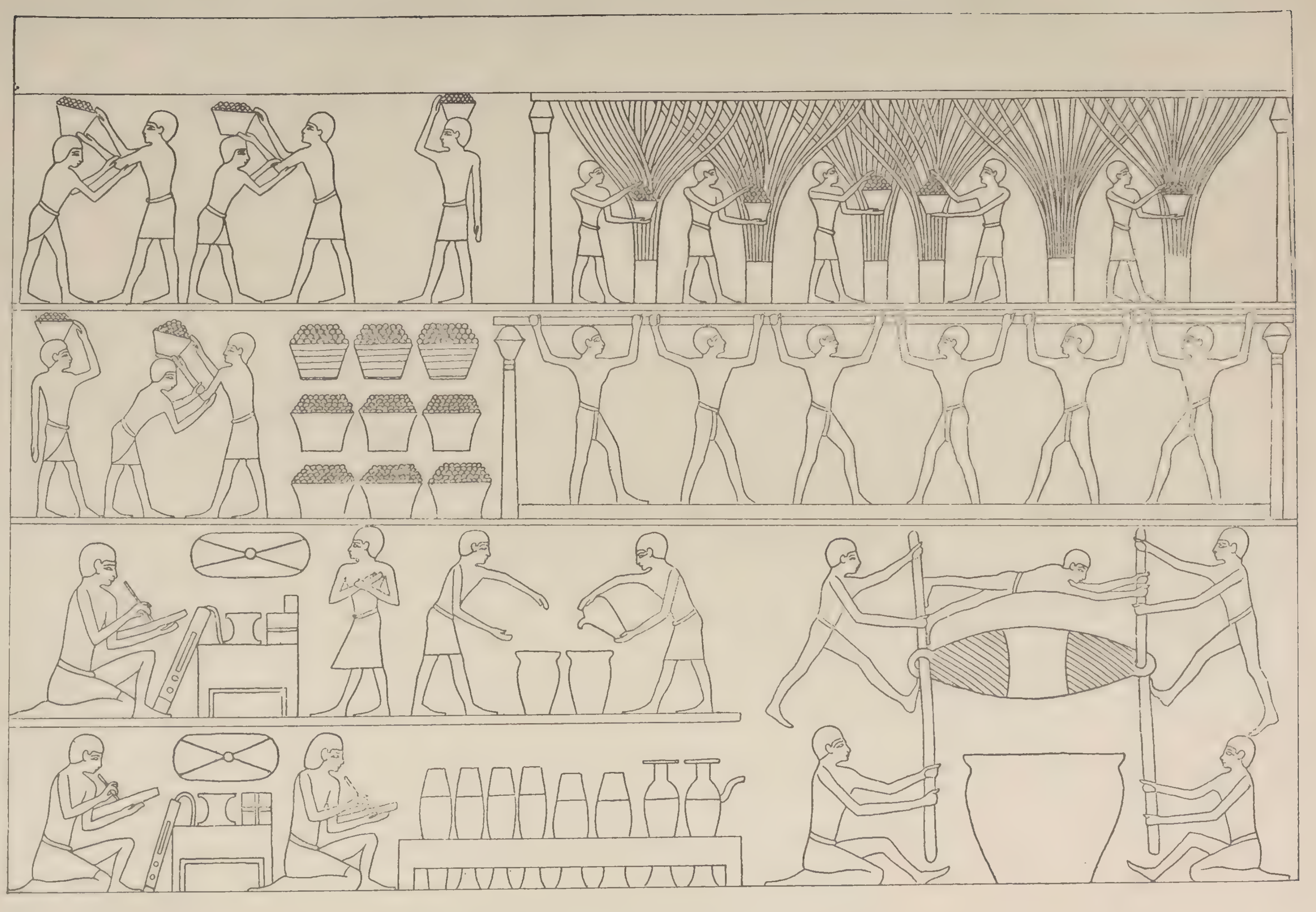
dans les tombes de cette époque les représentations du transport des statues du défunt dans le tombeau. On la multipliait même dans un seul tombeau, ainsi que le montre les deux vignettes que j'ai empruntées au grand ouvrage de Lepsius.

Les scènes du sacrifice enfin sont celles qui sont le plus souvent en usage dans les tombes. Comme j'aurai plus loin à traiter tout au long la question du sacrifice, je n'en parlerai ici que pour mention, me contentant



Tombeau de Râ-Schepsès (d'après Lepsius, II Abth., pl. 64 *bis*).

d'en dire que l'on peut en suivre toutes les phases jusqu'au moment où l'on couvre la table du défunt de mets qui lui permettront de braver la faim dans l'autre monde. Enfin, pour résumer toutes ces diverses scènes, on avait les inscriptions dont les longues bandes d'hiéroglyphes coloriés indiquaient les titres du défunt, expliquaient les diverses scènes dont il vient d'être question ou contenaient le nom des fêtes dans lesquelles on devait renouveler les approvisionnements du mort. Je ne dois pas oublier ici les peintures purement décoratives que l'on voit au plafond de certains



Scène de vendanges, dans un tombeau de Zaouiet-el-Maietin
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 111).

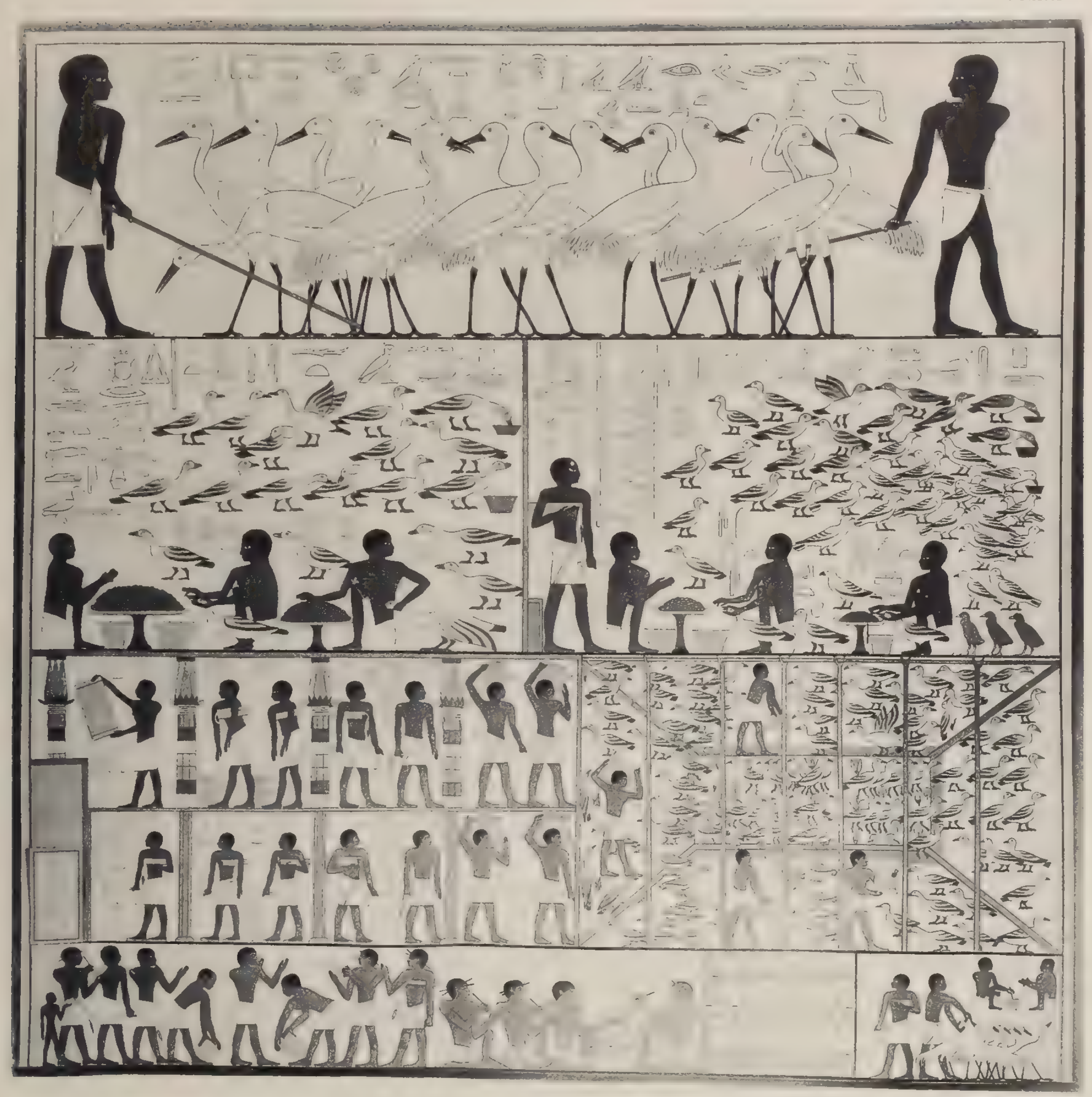
tombeaux appartenant à cette lointaine époque : c'est là que la peinture égyptienne, grâce à l'éclat et à l'harmonie saisissante de ses couleurs, aux délicatesses du dessin, s'est montrée le plus rapprochée de la perfection. Encore aujourd'hui ces plafonds sont un charme pour les yeux de quiconque peut les considérer. Qu'il me suffise de citer ici le tombeau de Petah-hôtep, personnage de la V[e] dynastie, dont la décoration à ce point de vue est une merveille. Nous aurons l'occasion de trouver plus loin des plafonds mieux ornés encore, dessinés avec plus de soin et de variété, faits de manière à flatter la vue plus agréablement ; mais dès cette époque les grands lignes de l'ornementation sont tracées et les spécimens que nous offre le tombeau Petah-hôtep sont bien près de la perfection dans leur genre. Si ces diverses représentations se retrouvent à peu près partout dans les tombes de cette époque, c'est-à-dire dans presque toutes les tombes et dans toutes les nécropoles qui datent de cette époque lointaine, cependant nulle part on ne les rencontre traitées avec plus de soin, d'amour et plus longuement que dans les tombes de la petite bourgade de Zaouiet-el-Maïetîn, et c'est à l'un de ces tombeaux qu'est empruntée la plus grande partie de l'illustration de ce second paragraphe de cet ouvrage.

Et maintenant, même après les considérations générales qui précèdent, rien ne saurait mieux donner l'idée de la variété des diverses scènes d'un tombeau, que la description de l'un de ces tombeaux, non pas tout entier, car je serais obligé de me répéter, mais dans les scènes que je viens d'analyser rapidement. Le plus célèbre de ces tombeaux, c'est celui de Ti, dans la nécropole de Saqqarah : quoique ce tombeau n'ait jamais été publié en entier, cependant, par une bonne fortune inappréciable, le Musée Guimet possède les tableaux que Mariette avait fait exécuter pour l'Exposition de 1878 et qui sont reproduits dans cet ouvrage. Je vais les faire passer tour à tour sous les yeux de mes lecteurs, en tâchant d'expliquer les légendes qui s'y rencontrent, afin de donner une idée complète de la décoration telle qu'on l'entendait sous le Premier Empire égyptien. Sept des douze tableaux que possède le Musée Guimet sont empruntés au tombeau de Ti.

Le premier de ces tableaux nous représente diverses scènes de basse-cour. Il est divisé en quatre registres. Celui du bas nous montre d'abord

des scribes, avec leurs élèves qui portent leurs instruments, occupés à enregistrer les mesures de grains qu'ont constatées les hommes employés à cette besogne : deux serviteurs sont en train de soulever des boisseaux remplis de grains. Quand ces scribes ont fait leur compte, ils se rendent près d'un scribe principal avec leurs rouleaux de papyrus et leurs instruments et l'on enregistre, en les vérifiant, les mesures entrées dans les greniers qui se voient en arrière sur un double plan. Ces greniers se composent de six petites constructions avec une porte basse au milieu d'une façade. L'ouverture par laquelle on introduisait le grain ne se voit pas, car le dessinateur a été obligé de ne représenter que la partie inférieure de ces greniers ; peut-être l'a-t-on voulu montrer au premier plan ; en ce cas elle n'est pas visible non plus, et l'on n'en voit que le couvercle qui la cachait. Au second plan, à côté des greniers avec porte, on a montré ce qu'ils contiennent : ce sont des monceaux de grains en forme de cône. Ils sont précédés d'un autel portatif, que l'on trouve presque toujours à cette époque dans les scènes de moisson, car l'homme tenait à remercier Celui qui lui avait donné une moisson abondante. Dans le coin de droite, on aperçoit un scribe avec les instruments de son métier qui a l'air de vouloir aller du côté de son confrère qui enregistre les entrées dans les greniers. Près de lui, un homme a saisi par le cou une demoiselle de Numidie et lui fourre dans le bec une pâtée qu'un autre de ces échassiers veut lui arracher des doigts. Quatre autres de ces oiseaux se tiennent tranquilles, probablement parce qu'ils ont été gavés ; un cinquième fait du cou le mouvement des oiseaux qui ont de la peine à faire passer la nourriture dans leur gosier. Au-dessus des oiseaux sont deux serviteurs accroupis qui préparent la pâtée dont on gave les demoiselles.

Le second registre nous montre une basse-cour égyptienne. Cette basse-cour est précédée d'une sorte de bâtiment sans doute divisé en deux parties dont l'une est supportée par des colonnes sans chapiteau, l'autre par des colonnes à chapiteau sans socle, avec le fût divisé en certain nombre de compartiments jusqu'à une sorte de gorge serrée par cinq rangées de rubans d'où sort le chapiteau composé d'abord de fleurs de lotus ; trois tiges en montent qui vont, en s'amoindrissant, jusqu'à ce qu'elles atteignent l'abaque qu'elles supportent. Ce double hangar précède évidem-



Premier tableau du Musée Guimet.

ment des greniers d'approvisionnement, car des scribes vont et viennent, les uns avec leurs instruments pour écrire, les autres avec toute une série de rouleaux de papyrus préparés pour recevoir l'écriture : le scribe en chef tient devant lui la large tablette de pierre, ou de métal, ou peut-être une large peau sur laquelle il inscrira les totaux. Ceux des scribes qui sortent du magasin suivent des surveillants; ceux-ci mêmes accompagnent des porteurs de mannes contenant les boulettes toutes préparées pour servir de nourriture aux oies enfermées dans la basse-cour : les uns les ont encore sur le cou ou sur la tête ; un autre fait le premier mouvement pour décharger celle qu'il porte ; un troisième a déjà exécuté une bonne partie des mouvements nécessaires ; un quatrième a renversé en partie les boulettes que sa manne contenait et deux autres secouent la manne complètement vidée. Dans le camp des volatiles, l'artiste a étudié de très près les mœurs des oiseaux, canards ou oies, qu'il avait à représenter. Au milieu de la basse-cour se trouve une mare avec des fleurs de lotus et des nénuphars à la surface. Un grand nombre d'oies et de canards y goûtent le plaisir d'un bain; on les voit nager, car le coup de patte nécessaire pour faire avancer l'oiseau a été visiblement rendu par l'artiste. Certains de ces oiseaux, à la vue des hommes qui apportent leur nourriture, sont sortis de l'eau : d'autres se hâtent d'en sortir, et l'un d'eux est pris au moment où il sort du bassin dont le bord semble plus élevé que l'eau et se trouve dans la position que chacun a pu observer pour peu qu'il ait étudié les mœurs des canards ou des oies : il a un pied sur la terre ferme pendant que l'autre est encore dans l'eau. De ceux qui étaient hors de la mare, les uns accourent placidement, les autres en battant des ailes; certains sont montés sur les traverses en bois et s'apprêtent à picorer au passage dans la manne des hommes qui se trouveront près d'eux.

Au troisième registre, on voit deux autres parties de la basse-cour où sont gardées les volailles qu'on engraisse : à gauche, les oies ; à droite, les pigeons, avec leurs petits : un scribe surveille l'opération. Ces deux parties de la basse-cour sont séparées par une cloison, sans doute en bois ou en clayonnage, dans laquelle ouvre une porte. La pâtée qu'on fait prendre aux animaux semble être la même ; mais les récipients dans laquelle elle est disposée sont beaucoup plus grands pour les oies que pour les pigeons.

Les engraisseurs sont accroupis, deux en face du premier récipient ; un seul en face du second : ils se livrent à des réflexions qui leur semblent plaisantes, comme : Elle vient, elle aime la pâtée. L'un d'eux a ouvert le bec d'une oie et lui introduit une boulette ; le troisième, à moitié tourné vers d'autres oies qui accourent le cou tendu, a empoigné de la main gauche un oiseau par le cou et l'attire de vive force, ce que l'on voit parfaitement par les pattes de l'animal qui s'attachait au sol et le mouvement de ses ailes. Les pigeons semblent plus dociles. Oies et pigeons vont se désaltérer dans des vases remplis d'eau disposés pour cet effet, et, quand ils seront vides, on les remplacera par ceux qui sont placés sous les récipients. Ces oiseaux sont dans toutes les positions : les oies se font la toilette, volent, marchent lourdement, boivent et tendent le cou pour faire descendre l'eau qu'elles ont absorbée ; les pigeons font de même de leur côté et de plus plusieurs couples, un surtout, semblent se faire la cour.

Le quatrième registre est occupé par des demoiselles de Numidie, conduites par deux gardiens armés d'un bâton. Le troupeau contient trois mâles et dix femelles qu'on a amenés des domaines alloués à la fondation funéraire. Tous ces oiseaux sont d'un dessin très pur, bien campés sur leurs longues pattes ; l'un d'eux a même un mouvement de marche finement saisi et rendu. Les plumes de la queue sont notées avec un soin admirable. Mais l'on n'en peut dire autant des deux bergers : celui de droite surtout a une posture impossible au corps humain.

Le second tableau[1] nous montre encore diverses autres scènes de la vie agricole. Au premier registre, trois sortes d'antilopes attachées au sol par une corde passée à leur cou et attachée à un arceau de fer : elles doivent paître, car c'est ainsi qu'on attache aujourd'hui encore les bestiaux qu'on mène au *bersim*. Un berger les surveille. La première variété n'est représentée que par un individu ; les autres, par deux individus, un mâle et une femelle. La courbure des cornes est très gracieusement rendue, et tous les détails de l'animal, même de son pelage, sont finement observés. Derrière ces antilopes, se voient, sur le sol, une troupe de pigeons ; puis viennent deux autres antilopes, l'une qui a les cornes en forme de lyre, l'autre,

1. Il est numéroté le dixième au Musée Guimet.



Dixième tableau du Musée Guimet.

fuyantes avec une courbure médiale; toutes les deux sont en liberté, sans doute parce qu'elles sont apprivoisées. Ce premier registre se termine par une vache haute en cornes, comme les bœufs de la campagne romaine, couchée et mangeant ce que lui présente un berger accroupi devant elle, pendant qu'à côté un autre bouvier fait boire dans un vase un jeune veau, tout en lui passant la main sur le dos par un geste rempli de naturel. La mère et le petit appartiennent à une espèce tachetée qui a presque complètement disparu de l'Égypte actuellement : je n'en ai vu, en passant un jour dans le bourg de Gizeh, qu'un petit nombre de représentants.

Le second registre nous fait assister à des scènes qui devaient se présenter journellement en Égypte alors qu'on menait les bestiaux au pâturage. Le premier tableau de ce registre nous montre un marais dans lequel pataugent à qui mieux mieux bêtes et gens. Tout d'abord un berger passe sur son dos un petit veau qui retourne la tête vers sa mère qui suit et qui avance la langue pour le lécher. Cette pauvre mère, qui voit son petit dans une position peu ordinaire, fait partie d'un groupe de trois vaches sans cornes, toutes trois représentées dans une position différente : la première boit un peu de l'eau qu'elle traverse, la seconde lèche son veau, la troisième qui est caressée sur le cou par le berger marchant près d'elle semble trouver la caresse fort à son gré. Ce berger porte son bâton sur l'épaule, et au bâton est appendue une sorte de panetière dans laquelle il porte les provisions de la journée. Il a autour du cou, ainsi que son compagnon en arrière, un morceau d'étoffe, sans doute une couverture [1]; la couverture du premier n'est pas liée aux deux extrémités, tandis que la seconde est liée, absolument comme la couverture que portent les cavaliers de notre armée. Le second pousse à grands coups de bâton quatre représentants de l'espèce bovine. Les bergers s'adressent des exhortations : « Fais donc marcher ces vaches, » tandis que le berger à la panetière dit en s'adressant à la vache : « C'est abominable d'emporter ainsi ce veau, n'est-ce pas, nourrice? » La seconde partie de ce registre nous montre un autre canal plus profond où l'on est obligé de faire accompagner d'un bateau les bestiaux qui passent. Cinq bœufs traversent le canal à gué, précédés d'un

1. Je dis sans doute parce que, surtout chez le second, il évoque naturellement l'idée de la couverture que nos artilleurs portent de la même manière.

premier berger qui se retourne vers un second et lui dit : « Pousse fortement ! » ; auquel ordre le second berger obéit en levant vigoureusement son bâton qu'il va rabattre sur le dos des animaux. Derrière ce groupe, se trouve un canot de papyrus, monté par trois hommes. Celui qui est à l'avant est agenouillé et tient en ses deux mains une pagaie dont il se sert pour faire avancer le canot ; l'homme du milieu se penche en avant sur une grande gaffe qu'il a profondément enfoncée dans la vase ; celui de l'arrière, par un mouvement très bien étudié et très naturel, enfonce sa gaffe. Un quatrième personnage, descendu dans l'eau, a saisi le canot par ses deux mains et semble le pousser[1].

La suite de cette scène se trouve dans un tableau où Mariette avait réuni tout ce qui regardait la marine et l'art de la navigation, croyait-il, mais où cette scène se trouve malheureusement intercalée au milieu d'autres scènes qui représentent les cérémonies des funérailles. Un troupeau de huit vaches ou bœufs, six à longues cornes, deux sans cornes, traverse un canal profond car l'eau monte jusqu'au poitrail des animaux. Deux barques en papyrus escortent le troupeau. Celle qui est en arrière contient trois individus : celui du milieu est accroupi et manœuvre une pagaie ; celui de l'arrière est agenouillé sur la partie de la barque qui se relève en cet endroit : il tient à la main gauche un bâton terminé par une pomme, et de la main droite il se cramponne à la paroi de la barque : autour de son cou est une grosse botte de paille retenue par des liens et réunie à son extrémité. Celui qui est à l'avant a le genou droit plié et la jambe gauche étendue de manière à s'arc-bouter sur le pied : de la main gauche il tient son bâton qu'il enfonce sans doute dans l'eau, et la main droite montre quelque chose, c'est-à-dire le troupeau qui est devant lui, pendant qu'il prononce ses paroles : « O ce bouvier, mets-toi à l'eau. » Ces paroles s'adres-

1. M. Maspero dit à ce sujet : « Tantôt le gué est assez profond, les animaux ont de l'eau jusqu'au cou, et alors le troupeau est flanqué, en tête et en queue, de deux canots en papyrus montés chacun par trois hommes, un qui manœuvre la perche à l'avant, l'autre qui la manœuvre à l'arrière, un troisième au milieu qui encourage les bêtes ou récite les incantations. » *Études égyptiennes*, II, p. 107. — On voit par ce que je viens de dire que ce n'est pas toujours le cas, comme on serait tenté de le croire d'après ces paroles. Je sais fort bien que le tableau que je viens de décrire n'est pas complet ; mais cela prouve au moins que les dessinateurs égyptiens n'usaient pas tous des mêmes clichés, ainsi qu'on s'est trop hâté de le leur reprocher.

sent à un berger qui se tient sur la rive vers laquelle se dirigent les animaux, appuyé sur son bâton, une jambe ne reposant que sur l'extrémité du pied, dans une posture très naturelle et fort bien saisie. Un de ceux qui montent la barque, en avant du troupeau, se retourne pour lui dire : « Mets-toi dedans ! » ; mais le bouvier lui répond : « Ne multiplie pas ta voix », c'est-à-dire : Ne me le répète pas. Cette seconde barque est également montée par trois hommes. Celui qui est à l'arrière, agenouillé, manœuvre la pagaie ; celui du milieu se penche en avant, les jambes très écartées, et de la main droite il fait un geste indicateur, pendant que, de la main gauche, il tient son bâton et une corde à laquelle est attaché un petit veau dont elle soutient la tête hors de l'eau. Le geste de cet homme — il correspond exactement à celui de l'homme placé à l'avant de la première barque — pourrait parfaitement être un de ces gestes magiques avec lesquels il fallait réciter les incantations destinées à clouer au fond de l'eau les crocodiles qui n'auraient pas mieux demandé que de happer quelque bête au passage. On voit en effet, sous chacune des deux barques, un crocodile immobile, guettant le troupeau, mais ne pouvant bouger. C'était l'effet de l'incantation gravée au-dessus du troupeau et que devaient prononcer les deux hommes[1] : « O ce berger, que vive ta face contre ces étangs, et que celui qui est dans l'eau s'en aille aveuglé ! » c'est-à-dire : Surveille bien ces étangs de manière à rendre aveugle le crocodile par la récitation de tes formules magiques[2]. Toute cette scène semble, dans la photographie ici reproduite, surveillée par le maître assis sur un siège dans une cange : le siège est placé sous une sorte de bâche sur laquelle court un cynocéphale. Trois hommes sont à l'avant et deux rameurs à l'arrière ; mais je ne suis pas certain que cette barque n'ait pas été ajoutée pour parfaire le tableau.

Le troisième registre se compose de trois parties superposées les unes aux autres et dominées toutes les trois par le personnage de Ti lui-même. Ti est debout, un bâton d'honneur, terminé par une pomme ornée, à la

1. Ces deux hommes ne répondent pas davantage par la place qu'ils occupent et par leur occupation au personnage du milieu dont parle M. Maspero dans la phrase citée.

2. Le papyrus magique Harris publié et traduit par Chabas contient quelques-unes de ces formules.

main droite, son boumerang à la main gauche. La main qui tient ce boumerang, lequel est sculpté avec finesse, est tournée en dehors par un geste contre nature, sans doute pour nous montrer que les ongles des doigts sont entretenus avec beaucoup de soin, comme ceux des pieds : si la main avait en effet été tournée comme elle le devrait, les ongles n'auraient pas paru. Ti a les bras nus et porte deux bracelets près du poignet. Les jambes le sont aussi jusqu'au-dessus du genou. Il porte le pagne dont on aperçoit la blancheur sous la peau de guépard qui le recouvre. Cette peau est attachée derrière l'épaule gauche, couvre toute la poitrine et la queue en retombe entre les jambes. L'épaule droite est nue, et le cou n'est revêtu que par un collier. Par-dessus la peau de guépard se trouve un instrument qui a tout lieu d'être en cuir, à moins qu'il ne soit en bois : je ne sais trop ce qu'il représente ; mais je serais assez tenté de croire que c'est l'attirail ordinaire du scribe. Sous le collier est aussi attaché un objet que je serais fort tenté de croire la bourse de cuir où Ti renfermait ses amulettes, comme c'est toujours le cas en Égypte [1]. Ti est coiffé d'un véritable casque à mailles. Il porte la barbe en petite touffe carrée et postiche sans doute. Devant ses jambes et sous son bras droit est son fils qui a été déjà décoré du titre de *Souten rekh, connu du Pharaon* : il se nomme *Tomedj* ; il tient de sa main droite le bâton de son père. S'il fallait tenir compte de l'échelle des tailles en ce tableau, les bouviers qui avaient sans doute la taille ordinaire des Égyptiens, auraient eu un maître dont la taille eût été triple de la leur, pendant que son fils eût possédé environ une taille et demie, ce qui aurait donné des géants. Mais ce n'est là qu'un artifice de composition chez les peintres égyptiens.

La première partie nous montre une scène très caractéristique. Six veaux sont au pâturage : quatre d'entre eux sont attachés par la patte à des arceaux en métal. L'un d'entre eux est en train de lécher sa patte, un second a sauté par-dessus les herbes qu'on lui avait données à manger ; un troisième s'est sans doute blessé et le berger, son bâton et une corde à

1. Un jeune ânier de Thèbes, qui était celui qu'employait M. Virey pendant que nous nous trouvions ensemble à Louqsor, portait cette même bourse de cuir sur la poitrine, et, comme je lui demandais un jour ce qu'elle contenait d'argent, il me répondit : « Ce n'est pas de l'argent. » Il me dit ensuite que c'étaient des amulettes et des charmes, un morceau de vieux papier écrit qu'il avait ramassé et d'autres choses de ce genre.

la main droite, lui tend la main gauche pour voir ce que le petit animal s'est fait, pendant qu'un de ses camarades, appuyé sur son long bâton, une jambe repliée, le considère et lui dit : « Aide-le. » Le quatrième de ces veaux retourne la tête en meuglant vers une vache qui se prête facilement à ce qu'on la traie. Un cinquième veau, en liberté, s'est avancé jusque sous le poitrail de la vache et voudrait sans doute traire le lait lui-même. Un berger a été obligé de prendre par les pattes de devant un sixième veau qui retourne la tête en meuglant : c'est sans doute le veau dont on trait la mère, car celui qui le tient dans cette position incommode, lui dit en riant : « N'as-tu pas pris un temps de succion, ô veau ! » Un cinquième bouvier, à l'extrémité gauche du tableau, considère placidement le spectacle qu'il a sous les yeux, le menton appuyé sur sa main droite posée sur le bâton qu'il tient. La vache dont l'on trait le lait a les deux pattes de derrière attachées ensemble par une corde de peur qu'elle ne renverse le vase dans lequel un vacher agenouillé fait entrer deux ruisseaux de lait[1].

La deuxième partie de ce registre nous fait assister à la scène si connue d'après Hérodote qui l'a faussement attribuée aux pourceaux : les bergers font passer dans un champ ensemencé déjà un troupeau de chèvres qui le piétinent. Pour cela, un premier berger, dans une posture impossible, marche en avant des chèvres, tenant à la main gauche, qui semble sa main droite, des grains qu'il présente aux chèvres après les avoir pris dans une manne qu'il porte sur son épaule droite : les chèvres, ainsi alléchées, s'empressent de le suivre, et, si elles n'avancent pas assez vite, quatre autres

1. M. Maspero dit à ce propos : « On commençait par lier les pattes de devant de la vache. » *Études égyptiennes*, II, p. 106 et il cite : Lepsius, *Denkm.*, II, 66, 77, 106. Or, si les Égyptiens avaient fait ainsi, ils n'auraient pas atteint le but qu'ils avaient en vue, celui d'empêcher le mouvement des pattes de derrière, car l'animal aurait pu très facilement renverser le pot au lait. Les pattes de devant ne peuvent faire aucun mouvement capable de nuire à celui qui trait ou de renverser le pot. D'ailleurs les Égyptiens n'ont jamais représenté cette opération de cette manière; à la pl. 66 de Lepsius indiquée par M. Maspero, les vaches ont les quatre pattes attachées deux à deux, par devant et en arrière, sauf la première qui n'a que les pattes de derrière, mais est retenue pour les pattes de devant par le bras du bouvier qui enserre une de ces pattes : à la pl. 77, la vache n'est pas attachée et de même à la pl. 106. On trouve encore à la pl. 96 une vache qui a les pattes de derrière attachées. La phrase de M. Maspero ne s'applique donc à aucun cas, et il est probable qu'il a voulu écrire pattes de derrière au lieu de pattes de devant.

chevriers, un bâton terminé par une boule à la main gauche, lèvent vigoureusement la main droite avec la courbache qu'elle tient et s'apprêtent à fouetter vigoureusement les récalcitrantes. Le premier de ces chevriers tient en outre à la main gauche un nœud de cordes : le mouvement de tous est plein de naturel et parfaitement saisi sur le vif. Toute cette scène est nommée d'un seul mot qui signifie : « Piochez. » Dans la scène complète, il y a en effet des piocheurs qui piochent à leur manière, comme les ouvriers employés ; c'est à ces ouvriers agricoles que s'adresse le chant satirique gravé au-dessus des chèvres et qui signifient : « Lorsque le piocheur est dans l'eau parmi les poissons, il parle avec le silure ; il dit : Bonne santé, avec l'oxyrrhinque. O Occident ! votre piocheur est un piocheur d'Occident ! » c'est-à-dire : Votre piocheur est destiné à la mort par suite des conditions dans lesquelles il opère son travail. Ce couplet a perdu une grande partie de sa saveur originale ; mais il exprime encore clairement ce qu'il voulait signifier. Je ne quitterai pas cette seconde partie sans faire observer le soin avec lequel les graveurs ont dessiné et gravé les poissons qui servent de déterminatifs dans ce chant : à la première ligne, les trois poissons appartiennent chacun à une espèce différente, comme le montrent avec évidence leurs particularités ; au milieu de la seconde ligne, les barbillons du poisson qui se trouve au milieu de la ligne permettent parfaitement de l'identifier avec le silure, ainsi qu'on l'a fait [1]; de même celui qui est à la fin de cette même ligne a bien la forme de l'oxhyrrinque et non celle du brochet, comme M. Erman l'a prétendu.

La troisième partie de ce registre nous fait assister à la revue des animaux de basse-cour proprement dits, présentés par le chef des greniers et qui viennent des domaines du nord et du midi qui ont été affectés à la *maison éternelle*. Tout d'abord il y a les demoiselles de Numidie, quatre femelles et un mâle, dont une femelle se retourne vers les oies qui suivent, en faisant entendre son cri : leur nombre n'est vraisemblablement pas donné. Puis vient une espèce d'oies dont l'aile est diversicolore en

1. Cf. Maspero, *Études égyptiennes*, II, p. 13, note 4. — Erman (*Ægypten*, p. 515) nomme le poisson *hécht* qui signifie brochet. Je ne suis pas très certain que le titre de la scène s'applique bien à cette partie de la scène et qu'il signifie bien ce que je lui fais dire d'après M. Maspero.

toutes ses parties : il y en a 121,200; une seconde espèce d'oies, qui ont la partie supérieure de l'aile rousse, compte 121,200 sujets; une troisième espèce, dont l'aile semble un peu plus écartée des plumes caudales, comptait seulement 1,110 représentants; les cygnes blancs, au long cou onduleux, étaient au nombre de 10,225; une nouvelle espèce d'oies tachetées comme la première espèce, mais dont la queue se termine en pointe, au lieu de se terminer en carré, comptait 120,000 individus; les canards étaient au nombre de 121,022; les pigeons se chiffraient par 111,200, et le nombre des poussins, oisons ou pigeonneaux n'est pas donné. C'est là une basse-cour qui pouvait compter : le défunt était assuré de sa nourriture, il pouvait même se donner le plaisir d'inviter ses amis; avant qu'il eût consommé les 485,957 individus qui composaient sa basse-cour, il s'écoulerait sans doute pas mal de temps, et outre cela il lui restait encore les poussins qui deviendraient grands et les demoiselles de Numidie dont le nombre n'est pas donné[1].

Le quatrième registre nous montre des serviteurs qui amènent cinq antilopes. La première est conduite par deux serviteurs, dont l'un lui tient une corne de sa main droite et le museau de sa main gauche : il est très mal campé et son geste est impossible; le second pose sa main droite sur le dos de l'animal, pendant que, de sa main gauche, il tient une corne. L'antilope a deux grandes cornes recourbées en quart de cercle : c'est une femelle, autant que l'on peut en juger. Celle qui suit n'a qu'une seule corne très recourbée et dont l'extrémité retourne vers le point de naissance : elle est conduite par un serviteur qui pose la main droite sur le dos de l'animal et la saisit de la main gauche par la courbure de la corne. La troisième est le mâle de la première : elle est conduite par un serviteur qui la tient par les cornes et lui caresse le dos. La quatrième est un antilope mâle qui a les cornes en forme de lyre : elle est menée par un serviteur qui se détourne dans une position invraisemblable, lui tient le museau de la main gauche et une corne de la main droite. Elle est suivie d'un

1. Il pourrait parfaitement se faire que ces nombres soient appliqués faussement à l'espèce à laquelle je les ai appliqués par suite de leur position : il est en effet assez étonnant que les grues ou demoiselles de Numidie n'aient pas de chiffre. Quoi qu'il en puisse être, il n'en est pas moins vrai que Ti possédait une basse-cour extrêmement nombreuse.

autre serviteur qui passe sa main gauche sur le dos de la quatrième antilope et de la main droite conduit par une de ses cornes une nouvelle antilope femelle à deux cornes s'écartant d'abord et se recourbant à l'extrémité de façon à se rejoindre presque l'une l'autre. Sans doute ces animaux avaient été capturés à la chasse, on les avait fait entrer dans les étables du maître et on en les faisait sortir au moment où le culte funéraire les réclamait[1].

La chasse n'est représentée au tombeau de Ti que par la chasse à l'hippopotame dans les fourrés de papyrus. Ces fourrés étaient très denses, très hauts, puisqu'ils sont dans le dessin ci-joint plus de deux fois la hauteur de Ti qui a lui-même presque deux tailles d'homme. Ils étaient peuplés d'une foule d'oiseaux aquatiques de toutes les espèces qui avaient leurs nids dans les fleurs de cet arbuste. De ces nids, les uns contenaient des poussins, toujours au nombre de trois; d'autres contenaient des œufs, que la mère couvait, et il y en a aussi trois[2]; certains n'ont pas encore reçu la ponte complète et il n'y a que deux œufs; d'autres ne renferment rien du tout, la femelle ayant été surprise pendant qu'elle était à pondre son premier œuf. Trois ichneumons sont montés le long des tiges de papyrus, tout prêts à dévorer les œufs; la tige ploie et fait chanceler le nid où les petits oiseaux ouvrent leur bec en piaillant bien fort contre l'intrus. La mère et le père se précipitent sur le malfaiteur, le bec entr'ouvert, prêts à défendre leurs petits, et toute la scène est pleine de vie et de mouvement. Au pied du fourré sont trois barques de papyrus. Dans celle du milieu, Ti est debout sur une sorte de plancher : il n'est vêtu que d'un pagne empesé, d'un collier qu'il porte au cou et d'une coiffure qui lui met la tête à l'abri du soleil. Dans sa main gauche, aux ongles soignés et très blancs, il tient un bâton; dans sa main droite, il a son mouchoir. Il a l'air plein de vigueur et de santé. Derrière lui, un marinier guide la barque de sa gaffe et fait tous ses efforts pour la faire avancer, ce qui ne doit pas être facile, car le pied gauche est tendu et le

1. Ces deux derniers tableaux, celui de la basse-cour et celui des antilopes sont empruntés au tombeau de Petah-hôtep. Cf. Duemichen, *Resultate*, etc., pl. IX, reg. 1 et 5.

2. C'est ce qui me fait penser que la ponte est complète; mais je ne réponds pas de l'exactitude de ces détails d'histoire naturelle.



Quatrième tableau du Musée Guimet.

droit s'appuie à son extrémité sur la barque, pendant que la jambe est en l'air, comme quand on fait un vigoureux effort musculaire. En avant du maître, un second marinier assis sur ses talons pagaie consciencieusement, pendant qu'un des fils de Ti lui rend sans doute compte des incidents de la chasse et de la pêche. La première barque, qui a un modeste équipage de quatre hommes, est destinée à la chasse au crocodile, et la troisième ne contient qu'un seul homme qui se livre à la pêche à la ligne. Trois hommes de ceux qui montent la première barque se livrent avec une extrême ardeur à la chasse à l'hippopotame. Ils sont quatre sur la barque; un seul, celui de l'arrière, dirige le canot avec sa gaffe; les trois autres, dont les deux premiers sont armés d'un long bâton qui se termine par une sorte de harpon en fer solidement lié à l'extrémité du bâton retenu de la main droite, sont tout entiers à leur chasse, dans des attitudes très mouvementées et pleines de passion. Ils sont dans un endroit propice, car sous leur barque, on ne voit pas moins de quatre hippopotames, toute une famille,et un crocodile. Celui qui est à l'avant de la barque a réussi à faire avaler à un hippopotame l'appât retenu au bout d'une corde redoublée : le monstre qui s'est retourné ouvre une gueule effroyable : l'homme tenant toujours la corde qui empêche l'animal de s'éloigner, brandit de la main droite son harpon et s'apprête à l'enfoncer dans le corps de sa victime. Le second homme est muni du même engin et de la même arme : sa corde plonge dans l'eau, je ne sais pourquoi, et il lève son harpon. Le troisième n'a point de harpon, il n'a qu'une corde dont l'extrémité a été rejetée sur son épaule et dont le milieu tombe dans l'eau près d'un second hippopotame qui, se sentant gêné par la présence d'un crocodile, l'a empoigné dans sa gueule par le travers du corps. Pendant ce temps-là, les deux autres hippopotames, des petits, se livrent entre eux aux jeux de la jeunesse. Le pêcheur solitaire de la troisième barque, tranquillement assis sur une sorte de siège, est aussi tombé sur un endroit propice au milieu de poissons de toutes sortes, silures, pimélodes, perches, anguilles, etc. Il tire hors de l'eau l'un d'eux qui s'est laissé prendre au hameçon tentateur. Tout ce tableau, dominé par la haute prestance de Ti, devait faire le plus grand honneur à celui qui l'avait composé[1].

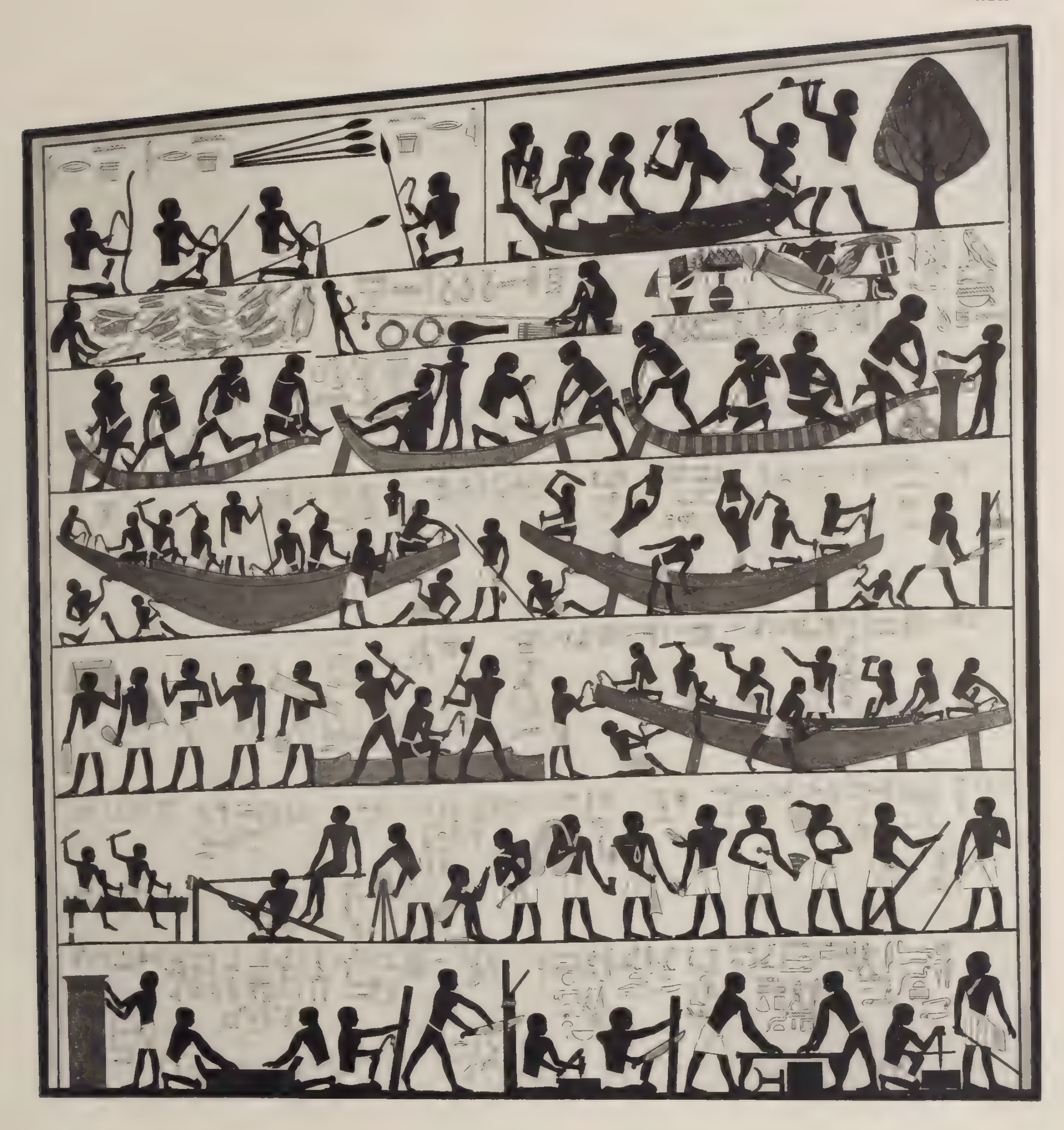
1. C'est le 4e tableau du Musée Guimet.

Nous passons maintenant aux travaux du bois et à d'autres industries représentées au tombeau de Ti[1]. Nous voyons d'abord un ouvrier debout occupé à polir une sorte de naos qui servira aux funérailles. Puis deux polisseurs, un genou en terre, l'autre relevé, sont de même occupés à polir une longue pièce de bois qui servira au sarcophage[1] : ils rythment leurs mouvements et les accompagnent d'exclamations : « Allons », dit celui de gauche à son camarade de droite et celui-ci répond : « Fais. » Un quatrième ouvrier, une jambe à terre et l'autre relevée, taille à l'herminette une planche de bois d'acacia. Un autre debout pèse sur une scie qui n'a pas sans doute beaucoup de chemin et lui dit : « Va dans une autre, paresseuse ! » c'est-à-dire : Va donc plus avant : en effet la scie est au milieu de la pièce de bois sciée, laquelle est attachée à un pieu pour la maintenir, et dans la rainure de la scie est un morceau de bois placé pour la rendre ouverte, comme les scieurs de long enfoncent un coin pour obtenir le même effet, ou comme les charpentiers ou les menuisiers qui font usage de la scie ordinaire se servent de leur compas. La scie ressemble à celle dont usent encore les bouchers pour scier les os de la viande, avec cette légère différence que la scie employée par les ouvriers égyptiens est arrondie à l'extrémité. Un autre, assis sur ses talons, fait dans une bille de bois des mortaises, ou des trous pour chevilles, avec un ciseau, peut-être un bec-d'âne, qu'il frappe d'un maillet en lui adressant la parole et en disant : « Fais ton trou droit[2]. » Deux autres ouvriers, debout à chaque extrémité d'un lit funéraire en ébène, sous lequel sont un chevet renversé et un coffre, le polissent avec l'objet dont ils se servaient pour ce travail, sans doute une sorte de pierre ponce. Un dernier ouvrier, un genou en terre, l'autre relevé, perce dans une bille de bois des trous qu'il fait grâce à une sorte de vilebrequin sur la poignée duquel il pèse et qu'il agite par le moyen d'un archet, comme cela se fait toujours. Un contremaître, son bâton à la main, est debout en tête de tous ces ouvriers.

Le second registre nous fait assister à d'autres travaux. D'abord deux menuisiers, assis sur une pièce de bois placée dans deux fourches, une à

1. C'est le 5e tableau du même Musée.

2. La légende contient une faute : pour .



Cinquième tableau du Musée Guimet.

chaque extrémité, frappent à grands coups de maillet sur leur ciseau : leur jambe droite pend le long de la pièce de bois ; leur jambe gauche au contraire est relevée, parce qu'elle se pose sur la bille. Cette posture paraîtrait souverainement incommode à un ouvrier européen ; mais elle est ordinaire encore aujourd'hui aux ouvriers égyptiens. Deux nouveaux personnages s'occupent ensuite à redresser un morceau de bois mal venu. Pour ce faire, ils l'ont introduite dans une fourche dont les branches sont retenus par une corde et qui repose sur un pieu. Pour mener à bien cette opération, l'un des deux ouvriers s'est assis sur le morceau de bois qu'il s'agit de redresser, les deux bras pesant dessus, pendant que son camarade, accroupi à terre sur une jambe et l'autre relevée, avec un levier s'occupe de maintenir le morceau de bois comme il doit être. Ensuite un ouvrier assouplit sur un tréteau une pièce de cuir dont il fera des sandales. Deux autres, qui semblent porter des outres, se font admirer l'un à l'autre les peaux qui doivent servir à former ces outres ; un troisième est en marche, portant un vase d'huile en sa main gauche, une autre à son cou, et une sorte de sac en peau sur son épaule droite. Le suivant a mis ce qu'il portait sous son bras et tient un sac de sa main droite, pendant que sa main gauche touche une sandale et que ses yeux admirent une autre sandale que lui montre un collègue : évidemment ces sandales étaient une chose fort curieuse et sans doute le serviteur qui les admire ne devait pas en avoir vu souvent. Ils sont précédés de trois autres porteurs avec des objets non encore identifiés : le premier d'entre eux qui tient en ses deux mains deux planches dont l'une est plus longue que l'autre est félicité par le surveillant qui se retourne vers lui, son long bâton posé à terre dans ses deux mains.

Le troisième registre s'ouvre par quatre porteurs qui ont chargé sur leurs épaules ou tiennent sous le bras des objets déjà fabriqués, pendant qu'ils ont à l'autre main des vases ou des coffrets. Trois ouvriers charpentiers sont occupés ensuite à bûcher une pièce de bois, c'est-à-dire à l'équarrir, ou pour mieux dire à la première partie de l'équarrissage : deux d'entre eux sont armés de haches qu'ils manœuvrent à tour de bras. Ces deux ouvriers semblent avoir une posture impossible et la hache être tournée en sens inverse à celui où elle devrait frapper l'arbre ; mais l'ar-

tiste égyptien a représenté les deux ouvriers au moment où ils vont faire tourner cette hache qu'ils tiennent des deux mains; alors une main lâche l'outil qui fait demi-tour, le rattrape ensuite au moment où il frappe le bois et fait jaillir le copeau. Le troisième, tranquillement assis sur la pièce de bois, enlève les aspérités qu'a laissées la hache en se servant de l'herminette. Vient ensuite une barque à laquelle travaillent neuf ouvriers, surveillés par un contremaître. La barque est soutenue dans sa position instable par quatre planches [1] qui la prennent en son milieu et sont appuyées sur le sol, la barque offrant un fond plat sur lequel elle repose. Aux deux extrémités les ouvriers polissent à l'herminette dans des positions adaptées au travail qu'ils font : l'un d'eux est debout à ce qui sera l'arrière ou l'avant, car la besogne n'est pas assez dégrossie pour qu'on le voie encore; un autre est assis à terre, une jambe repliée sous lui, l'autre allongée dans une position fort incommode, car la barque n'est pas assez relevée sur terre et il est obligé de rejeter la tête en arrière. Un autre travaille avec un ciseau et un maillet : il fait les mortaises qui doivent recevoir les tenons d'un bordage que ses camarades sont en train d'ajuster sur l'un des flancs de la barque. Quatre ouvriers sont employés à cette opération [2] que surveille le contre-maître : l'un, en dehors de la barque, amène à l'aide d'un petit levier le bordage à l'endroit précis où les tenons tomberont dans les mortaises, pendant qu'un second, à genoux sur les bordages déjà placés, tient par une corde l'extrémité de la pièce de bois et la soulève ainsi de peur de se prendre les doigts; deux autres ouvriers s'apprêtent à frapper le bordage avec des pierres afin de l'enfoncer. Le contremaître,

1. M. Maspero dit à ce sujet : « Tous les tableaux que je connais jusqu'à présent nous montrent la barque à peu près terminée. Elle est maintenue par deux, trois ou cinq paires d'étais, la poupe d'ordinaire plus haute que la proue. » *Études égyptiennes*, I, p. 101-102. — La chose peut être vraie; mais dans tous les tableaux qui sont connus jusqu'ici de moi, elle est inexacte : il n'y a pas de paires d'étais, mais seulement une planche calée entre la barque et le sol, comme le montrent les photographies. Les planches ainsi mises sont larges et dénotent parfaitement le but visé par les ouvriers égyptiens : nulle part on ne voit deux étais. La difficulté de présenter la planche dans le dessin est peut-être seule la cause de la méprise que j'ai signalée.

2. M. Maspero (*op. cit.*, p. 102) dit : « Cependant une escouade de cinq ouvriers, sous la conduite d'un contremaître, place un bordage. » L'ouvrier qui fait une mortaise au ciseau a été compris dans ce nombre de cinq; il m'a semblé qu'il ne fallait pas le comprendre dans cette « escouade »; c'est pourquoi j'ai mis quatre.

debout au milieu d'eux, leur adresse la parole et dit aux ouvriers qui ont les deux pierres qu'ils brandissent : « Eh! vous, qu'on masse la poutre », c'est-à-dire qu'on la fasse toucher l'autre bordage : pendant qu'il dit aux autres ouvriers : « Ah! écartez vos mains. »

Le quatrième registre nous montre d'abord à droite un ouvrier qui scie une planche attachée à un poteau. Dans la rainure de la scie il a aussi mis un morceau de bois, et, afin que ce morceau de bois ne quitte pas la rainure par suite de la vibration imprimée à la planche par la scie, il a suspendu à l'extrémité du bâton une motte de terre ou une pierre attachée par une ficelle. Il prépare les matériaux dont vont avoir besoin les ouvriers qui travaillent à la barque voisine. Cette barque, je crois que c'est la même que celle que nous venons de voir, mais dans un état plus avancé. Elle n'est plus soutenue que par deux planches qui servent d'étais. A l'arrière, un ouvrier étendu sur le sol, s'appuyant sur sa main gauche, enlève à l'herminette les aspérités extérieures. En haut, sur la barque, un autre agenouillé taille une planche avec le même outil. Derrière lui, un troisième compagnon fait une entaille dans le bordage qui a été placé, afin d'en placer un nouveau. Un camarade, à l'extérieur de la barque, se penche pour voir avec un instrument si les joints sont bien effacés. Derrière lui, assis à terre et penché en arrière, un cinquième ouvrier taille, avec une herminette à long manche recourbé, les flancs de la poupe, pendant qu'au-dessus de sa tête un camarade fait une mortaise dans le bordage. A l'intérieur de la barque, au milieu, deux ouvriers affrontés élèvent et abaissent deux massues en bois qu'ils tiennent par le milieu à des poignées qui y sont adaptées, comme aux demoiselles des paveurs ; ils laissent retomber leur instrument sur le bordage qui a été mis en place de manière à bien unir les ais et la légende dit : « Bon ce que vous faites, et le plancher de l'intérieur ne boira pas, » c'est-à-dire l'eau ne pénètrera pas à l'intérieur de la barque par

1. M. Maspero (*op. cit.*, p. 103 et 104) dit : « Deux hommes armés de deux masses en bois, moins longues que des demoiselles de paveur, mais garnies de poignées analogues, s'escriment de leur mieux contre les planches du fond, tandis qu'un autre continue d'égaliser au ciseau l'extrémité de la proue. La légende explique ce qu'ils font : ils tassent à grands coups l'étoupe goudronnée avec laquelle on calfatait le plancher pour rendre à la barque étanche. » Je ne saurais être d'accord avec M. Maspero sur ce point. Si les ouvriers avaient à calfater le plancher de la barque, ils ne lèveraient pas si haut, je crois, leurs masses, parce que l'effort serait disproportionné, puisqu'il leur faudrait l'abaisser trop bas, ce qui leur causerait une

le manque de cohésion des bordages, l'ouvrier debout à l'extérieur enfonçant peut-être des étoupes dans les vides, comme le dit une autre légende entre le masseur et l'ouvrier qui est occupé à faire une mortaise à l'arrière lequel se distingue ici parfaitement de l'avant, étant plus élevé et plus mince. La barque de gauche est sur le point d'être achevée : elle n'a plus d'étais et se tient par sa propre masse. Douze ouvriers sont occupés à y travailler et Ti est en personne, au milieu de la barque sur le point d'être achevée, occupé à surveiller les travailleurs, son bâton dans la main gauche et sans doute son mouchoir à la main droite. A l'avant, sous la proue, un ouvrier assis à terre, armé de l'herminette à long manche recourbé que nous venons de voir employer, taille les poutres : debout en face de lui, un camarade qui a enfoncé sa petite herminette dans le bordage semble écouter ce que dit un surveillant placé en face de lui, debout, tenant à la main gauche son bâton et un paquet de corde enroulée au bout de laquelle est suspendu un corps rond qui est peut-être ce que nous appelons fil à plomb. La main droite est appuyée sur l'épaule gauche, par un geste qui doit témoigner le respect. A l'arrière deux autres ouvriers armés, l'un de la grande, l'autre de la petite herminette, travaillent avec ardeur. Sur la barque, à l'avant, un premier ouvrier menuise à l'herminette; près de lui est un scribe son rouleau sous le bras : sa main droite est aussi posée sur l'épaule gauche, comme chez le surveillant, parce que l'un et l'autre se trouvent en présence d'un supérieur. Devant lui, un ouvrier fait une mortaise, pendant que son camarade, devant Ti, manœuvre l'herminette. Derrière le maître, deux compagnons font des mortaises, et derrière eux, deux camarades affrontés taillent l'un une planche, l'autre le bordage.

Le cinquième registre nous fait assister à la confection des barques de papyrus déjà formées et qu'il s'agit de rendre solides. Les barques sont soutenues par des étais, comme celles en bois : il y en a trois qui semblent

grande fatigue. En outre, si la masse s'abat sur l'étoupe, elle ne l'enfonce pas, elle l'étend seulement et l'aplatit, comme il est facile d'en faire l'expérience. Par conséquent, si les ouvriers calfatent quelque chose, ce n'est pas le plancher de la barque. Aussi ne calfatent-ils point; ils enfoncent seulement le bordage jusqu'à ce qu'il se soit joint aux autres bordages déjà en place hermétiquement. Mais alors qui calfate ? C'est l'ouvrier qui est en dehors, qui tient à la main droite l'instrument avec lequel il enfonce l'étoupe; cette étoupe empêchera le plancher de boire, car l'eau n'entrera point dans la barque par ce bordage.

également avancées. A gauche quatre hommes sont occupés à lier les canots avec des cordes : ils tirent de toutes leurs forces afin de bien serrer. Dans la seconde, un premier ouvrier attache la partie recourbée et relevée de la barque ; derrière lui, un enfant semble lui donner des conseils en lui disant quelque chose comme : « Attache solidement ! » Derrière le contremaître, un ouvrier un genou en terre, l'autre étendu, tient une corde de sa main gauche et dans sa main droite a un polissoir en pierre ; devant lui est debout un camarade, un genou posé sur la barque, tenant l'autre extrémité de la corde : il s'agit sans doute de faire un nœud. La troisième barque à droite a quatre ouvriers qui attachent tous les quatre diverses parties de la barque. Celui de droite a un pied en terre, pendant que son genou gauche est appuyé sur la barque et que le pied est placé devant la cuisse droite ; il est arrivé au bout de son rouleau de corde et crie à un petit garçon : « Eh ! petit ! apporte-moi des rouleaux de corde. » L'enfant ne se fait pas prier, il apporte deux rouleaux de corde à son père et lui dit : « Eh ! père, voici pour toi ce rouleau. » Il est séparé du père et de la barque par une botte de tiges et de fleurs de papyrus posées sur le sol et cueillies tout exprès pour confectionner des barques. La partie supérieure du registre est occupé par trois tableaux en raccourci où l'on voit au-dessus de la première barque un cuisinier qui prépare des poissons pour la salaison : avec un couteau, sans doute en silex, il les fend par le milieu de l'épine dorsale sur une petite planche et les dispose comme il l'entend : son ouvrage est bientôt achevé ; car il ne lui reste plus que deux poissons à ouvrir. Puis au tableau suivant, nous voyons un homme accroupi, ayant près de lui deux paquets de lin filé dont il fait des cordes. Il est aidé dans ce travail par un jeune enfant qui, à l'extrémité de la corde se déroulant peu à peu, a passé un bâtonnet dont il se sert pour tordre les fils, pendant qu'un poids suspendu à une armature de bois ou de ficelle empêche la corde de se rouler par suite de la tension de la torsion. Lorsque la corde est assez longue, on l'enroule en rouleaux de différentes formes, ronds ou en forme de la couverture liée que j'ai déjà fait observer précédemment. Enfin à droite sont des provisions de toute sorte, rangées d'après la manière égyptienne, vases d'eau ou de vin, bottes d'oignons, œufs, fruits disposés dans un plat comme on dispose toujours les fruits dans nos assiettes à

dessert, pains, fleurs, tête de bœuf, oie troussée, etc. C'était sans doute la nourriture des ouvriers. On remarque aussi parmi ces provisions une sorte de siège que l'on plaçait dans les barques de papyrus, et qui donne l'idée du siège dans lequel se placent actuellement dans leur périssoire les amateurs de sport nautique[1]. Ce registre tout entier est tiré d'un tombeau autre que celui de Ti, mais de la même époque, ou à peu près, celui d'un certain Petah-hôtep. Tel qu'il est reproduit dans la photographie ci-jointe, certaines parties très menues ne sont pas visibles. Je ferai seulement observer ici que la plupart des ouvriers, ceux dont le pagne s'est écarté par suite des mouvements du travail, sont circoncis, comme on le voit très bien dans la publication que M. Dümichen en a faite; les enfants au contraire — ils sont au nombre de trois — sont entièrement nus et ne semblent pas avoir été circoncis .

Le sixième registre nous fait assister à une double scène. A gauche d'abord, nous voyons fabriquer des arcs et des lances. Un premier ouvrier achève d'enlever le bois en trop à un arc presque terminé; un second, au contraire, commence de façonner un arc en appuyant son bâton sur un billot assez élevé. Un autre ouvrier travaille de même à une lance qu'il appuie aussi sur un second billot; un quatrième enfin donne les derniers coups d'herminette à une lance. Au-dessus, sont trois lances déjà terminées et un morceau de bois destiné sans doute à devenir un arc. Au second tableau, nous voyons à droite un ouvrier en train d'abattre un acacia : le geste est impossible. Puis en arrière, on voit une barque composée de plusieurs bordages : ces bordages sont fabriqués avec de petites pièces de bois qui s'adaptent les unes aux autres comme des briques dans un mur, mais qui devaient contenir des tenons et des mortaises permettant au tout d'avoir de la solidité. Deux ouvriers la hache à la main les assemblent, pendant qu'ils lèvent les yeux sur deux de leurs compagnons qui sont devant eux : de ces derniers, l'un retourne la tête et l'autre est tout à fait retourné, sa main gauche passée sous sa cuisse droite, ayant en l'autre main son herminette dont il touche le surveillant qui se tient debout à l'arrière de la barque ; ils semblent lui parler. A l'avant, un autre ouvrier à cheval

1. Voir pour ce siège Duemichen, *Resultate*, Theil I, pl. VIII ; et aussi la pl. précédente, la barque de l'homme qui pêche.

2. Duemichen, *Resultate*, pl. VIII.



SEPTIÈME TABLEAU DU MUSÉE GUIMET.

sur les bordages en place, les jambes ballantes, creuse une mortaise et frappe à coups redoublés sur son ciseau.

Il me resterait après la description de ce tableau à décrire aussi celui où l'on voit les barques voguer sur le Nil, tendre leurs voiles aux souffles des vents et transporter leurs cargaisons, car elles sont aussi représentées dans le tombeau de Ti ; mais comme leur office dans la représentation qui en est faite se rapporte surtout aux cérémonies des funérailles, nous les retrouverons dans la troisième partie de cet ouvrage, alors qu'il sera question de ces cérémonies sous l'Ancien Empire. De même dans le tableau suivant que je vais décrire[1], il y a toute une partie qui montre les sculpteurs à l'œuvre et qui trouvera mieux sa place dans la seconde partie de cet ouvrage où je dois traiter en détail des procédés employés par les sculpteurs égyptiens. De même encore dans la description du dernier tableau qui ait été emprunté au tombeau de Ti, ce qu'on appelle le défilé des domaines du mort et l'apport des autres provisions trouvera mieux sa place dans la troisième partie de cet ouvrage.

Le tableau des sculpteurs se divise en quatre registres dont celui du haut est presque entièrement occupé par les artistes qui font leurs statues. Cependant à droite, on remarque la femme de Ti, *Nofret-hotepes*, assise sur un siège en bois à pied de lion devant une table d'offrande. Elle porte la longue perruque noire qui lui serre toute la tête, ne laisse paraître que les oreilles et retombe par devant les épaules et sur l'échine ; elle a autour du cou un collier ; elle est vêtue de la robe blanche avec épaulières. Sa main gauche est posée sur son genou ; elle étend la main droite vers la table d'offrandes sur laquelle sont huit rangées d'objets offerts pendant qu'au dessus on voit l'énumération ordinaire de la formule : Milliers de pains, de vases de vin et de bière, de chairs de tous les volatiles et de tous les quadrupèdes qu'il était coutume d'offrir, en même temps que des vêtements et toutes les choses bonnes. En avant de cette table, un serviteur, un esclave du *double*, purifie par l'encens toutes les choses offertes, et par derrière un autre de ses compagnons présente deux bandelettes blanches. Ils n'ont tous deux que le pagne ordinaire.

1. C'est le n° 7 des tableaux du Musée Guimet.

En dessous de ce premier registre en comptant par le haut, nous assistons au transport d'une statue en pierre du défunt, « ami unique, supérieur des mystères de la maison de Tiaout, l'amour de son maître, Ti. » La statue est assise sur un siège nommé *as*, vraisemblablement aussi fait en pierre ; elle est nue et n'a que le pagne peint en blanc ; ses deux mains fermées sont posées sur ses cuisses. Elle a au menton une petite barbe postiche. Le siège avec la statue qu'il supporte est placé sur un rouleau. Derrière la statue, un serviteur debout tient dans sa main gauche levée un bouquet et dans sa main droite un linge blanc qui faisait sans doute l'office de mouchoir. Sur le piédestal de la statue est monté un autre personnage qui offre l'encens. Devant le traîneau, un autre personnage épand l'eau que contenait un vase blanc qui ressemble assez aux grands *zirs* qu'on rencontre si fréquemment aujourd'hui en Égypte et qui étaient connus dès cette époque. A une corde attachée au bout recourbé du traîneau six paires d'ouvriers sont attelées ; les hommes, n'ayant qu'un léger pagne pour tout vêtement, sont un peu penchés en avant comme pour l'effort que leur demande le transport de la statue. Une inscription placée devant eux nous fait connaître qu'ils la transportent ainsi vers « le tombeau de Ti ». Or, nous savons où est situé le tombeau de Ti, au milieu de la plaine de Saqqarah, au milieu de sables mouvants dans lesquels un homme de poids ordinaire a toutes les peines du monde à marcher : il n'est pas étonnant dès lors qu'on cherchât à créer pour le transport d'une lourde statue une sorte de voie consistante en jetant toute l'eau nécessaire pour ce but devant le traîneau où était posée la statue. A l'extrémité droite de ce registre, nous voyons, debout de chaque côté d'une porte, un esclave du *double* qui offre de l'encens à Ti.

Le registre suivant nous fait assister à une scène analogue, avec quelques différences de détail que je dois signaler. La statue est assise sur le même siège, dans la même position ; mais sa main droite, posée sur sa cuisse, tient un mouchoir. Le serviteur qui est derrière tient en ses deux mains un vase à libation. Tous les autres personnages sont les mêmes dans la même position ; mais au lieu de six paires d'ouvriers, il y en a huit précédées d'un homme seul qui tient l'extrémité de la corde ; la statue étant sans doute plus lourde, il a fallu plus de travailleurs pour conduire au tom-

beau l'image « de l'ami unique, bon devant son maître, chaque jour, Ti. »

Le dernier registre contient trois parties superposées les unes aux autres, à moins que la hauteur des statues n'y mette obstacle. Les deux supérieures sont occupées par des offrandes de toute sorte, fruits, légumes, pains, vases de toutes les formes, viandes, posés dans des barques de papyrus, sur des plats, reposant eux-mêmes sur des supports ou, quand il s'agit de vases, s'adaptant aux ouvertures creusées dans les supports. Les statues qu'on transporte cette fois sont en bois d'acacia. La première se présente de trois quarts sous une sorte de dais ouvert, avec deux vantaux de porte qui tournent sur leurs gonds. Le défunt porte la perruque noire des hommes, a la barbe postiche et un collier. Il est vêtu du pagne ordinaire. Au lieu d'être assis, il est debout, fièrement campé sur ses jambes nerveuses, le bras droit pendant, armé de son casse-tête, le bras gauche replié et tenant un bâton arrondi en forme de pomme à son extrémité supérieure. Le piédestal de la statue est placé sur un traîneau devant lequel un homme verse également l'eau qui doit faciliter sa marche : six hommes y sont attelés deux à deux, précédés d'un septième qui porte l'extrémité de la corde sur son épaule. La seconde statue est transportée de la même manière par un nombre égal d'hommes, en avant desquels marche un esclave du *double* portant à la main gauche un vase à encens, et tenant en sa main droite un vase à libation renversé sur son épaule : cet esclave est en même temps un scribe de la *maison blanche*, c'est-à-dire du trésor pharaonique et se nomme Petahkhaf. La statue transportée est placée sous un léger édicule de bois arrondi et se courbant gracieusement dans sa partie supérieure. Elle n'a pas de collier et sa main droite tient un mouchoir, au lieu de casse-tête.

Le tableau suivant[1] nous représente des scènes de sacrifice, des apports d'offrandes et la préparation de ces offrandes par les sommeliers, les boulangers et les pâtissiers du temps. Je commence de même par le haut et je réserverai pour la fin les porteurs d'offrandes qui se trouvent à droite entre le premier et le dernier registre. D'abord nous voyons un serviteur

1. C'est le n° 9 des tableaux du Musée Guimet.

qui remplit des vases de bière et qui les a rangés symétriquement, pendant qu'à ses côtés, un de ses compagnons, assis à terre sur un coussin, en nettoie d'autres qu'il remplira. Puis une femme, habillée de blanc, avec le sein gauche sortant de sa robe qui n'est retenue que par une bande d'étoffe traversant sa poitrine en diagonale, verse quelque chose qu'elle vient d'apporter sur une masse de pâte qu'un homme accroupi tient entre ses mains : on mélange ainsi diverses substances destinées à donner un bon goût au pain ou au gâteau. La femme, s'il faut ajouter foi à l'inscription qui est au-dessus de son cou, est une esclave du *double*, ce qui montrerait bien qu'à cette époque au moins les femmes avaient accès au culte funéraire. Plus loin, deux hommes debout de chaque côté d'une corbeille posée sur un vase posé lui-même sur un billot, pétrissent avec ardeur. Plus loin encore, un homme et une femme sont accroupis devant une planche sur laquelle sont de petits ronds de pâte que l'homme frappe et bat de la main, pendant que la femme y ajoute une substance odorante. Une autre femme, assise sur ses talons, tient à la main un morceau de pâte et le considère, peut-être pour savoir ce qu'elle en fera[1] : elle a dû y mélanger aussi quelque substance aromatique. Trois personnages, deux hommes et une femme, entourent un grand pétrin très élevé : les deux hommes tiennent chacun un bâton de la main gauche et l'extrémité de ce bâton est dans leur main droite, comme s'ils voulaient enlever ce qui se serait attaché à cette extrémité : ils doivent dire quelque plaisanterie, car la femme, qui a son bâton plongé dans le pétrin, tourne la tête vers celui des hommes qui est à sa gauche, par un mouvement aussi bien observé qu'exécuté. Près d'eux, un autre boulanger, assis sur un coussin, s'occupe d'enlever délicatement quelque chose qui est de trop dans la pâte posée devant lui sur une petite planche supportée par deux pieds. Puis deux femmes : l'une assise sur ses talons et pressant un rond de pâte d'où tombe un liquide dans un vase ; l'autre aussi assise sur les talons de ses pieds relevés et pétrissant de la pâte qui sort de son pétrin : le geste est bien observé, mais le dessin n'est pas très bon. Derrière elle, un homme pétrit dans un vase maintenu par des cales en bois.

1. Cette explication n'est que conjecturale.



Neuvième tableau du Musée Guimet.

Le second registre nous montre d'abord deux hommes autour d'un pétrin posé sur un vase qui repose lui-même sur un piédestal en bois. Le premier pétrit la pâte et le second y verse une liqueur parfumée d'un vase qu'il a rempli d'un autre vase très grand, lequel se trouve en bas du pétrin. Un scribe, ses calames sur l'oreille, ses rouleaux de papyrus sous le bras, est debout entre ce premier groupe et le second qui est placé dans la même position, devant les mêmes objets, sauf qu'il n'y a pas de grand vase au bas du pétrin : aussi le second boulanger ne verse point de liqueur parfumée, il a une main dans la pâte et de l'autre enlève ce qui est resté attaché à son bras. Les deux hommes s'excitent mutuellement entre eux. Viennent ensuite quatre personnages, dont l'un nettoie des vases, un second les remplit, un troisième les couvre et les transporte à un quatrième qui les met en place et qui, entre temps, s'est accroupi à terre les coudes sur ses genoux et les mains étendues.

Le troisième registre nous fait assister à d'autres scènes. D'abord un ouvrier vient ranger de petits pains d'une substance quelconque en forme trapézoïdale. Il a empilé les pains avec adresse d'abord, mais en voulant ajouter un nouveau pain, l'édifice s'affaisse et quelques pains s'en vont du côté d'un autre boulanger accroupi à terre, portant la main gauche à son front en signe de respect et tenant à la droite un petit bâton qu'il pose sur la rangée du bas. Dans l'un de ces vases à forme trapézoïdale, un troisième ouvrier vide un autre vase rempli d'un liquide que je serais très porté à regarder comme de l'huile. Derrière lui, un homme est courbé sur un pétrin placé comme ceux du registre précédent, mais d'une autre matière et d'une autre forme ; il semble nettoyer les parois du pétrin. En dessus des deux derniers ouvriers se voit une planchette chargée de pains de cinq formes différentes ; un cinquième boulanger apporte une planchette chargée d'autres pains où l'on remarque une sixième forme, comme il y en a deux nouvelles sur un coffre derrière lui. Sous ce coffre est agenouillé un nouvel ouvrier qui, sur une planche, bât la pâte et façonne des pains ordinaires d'offrande de la forme ⊂⊃. Derrière lui, un ouvrier debout nettoie un grand *zîr*, maintenu en équilibre par trois étais ayant un autre vase de même forme, mais plus renflé et plus pansu devant lui, pendant qu'un dernier boulanger étend la

pâte qu'il a devant lui sur une planchette soulevée de terre par deux petits étais.

Le quatrième nous montre d'abord trois petits greniers remplis de choses qui demandent à être manufacturées avant de pouvoir servir à l'alimentation. Ce sont les greniers qui doivent être ouverts pendant le mois présent : un scribe, ses instruments de travail devant lui, un calame à l'oreille, écrit les retraits, pendant qu'au-dessous de lui, un homme accroupi saisit les fournitures pour les passer à ceux qui les doivent travailler. Ce registre est divisé en deux parties. A la partie supérieure, quatre femmes font, deux à deux, la même opération : la première et la troisième pétrissent dans un pétrin de nouvelle forme de la pâte qui déborde ; la troisième et la quatrième présentent une substance blanche en forme de grosse boule. Au registre inférieur une femme présente aussi la même boule à un homme qui a devant lui un pain carré et qui arrondit les bras pour la recevoir. Derrière la femme, une autre ouvrière agenouillée pétrit, et son pétrin déborde ; une seconde semble délayer, accroupie, quelque chose dans un vase ayant la forme des pains décrits plus haut ; puis deux ouvriers armés d'un pilon triturent une substance non désignée dans un mortier : il sont affrontés tous les deux et tiennent chacun un pilon dans la main. Celui de gauche fait un mouvement d'effort, le bras droit pendant et tenant le pilon de la main gauche ; celui de droite tient son pilon de la main droite par le haut, pendant que la main gauche le tient vers la partie inférieure qui est renflée. Le premier dit à son camarade dont le pilon est élevé au-dessus du mortier : « Allons, à toi ! », ce à quoi celui-ci répond : « Mais je fais ce que tu viens de me dire. »

Le cinquième registre est également divisé en deux parties dans son milieu, pendant que les deux extrémités sont occupées par deux scènes analogues faites, celle de gauche par deux femmes, celle de droite par deux hommes. Ils rangent, comme plus haut au troisième registre, des pains en forme de petit cône, on les compte et on les dispose en petites pyramides qui ne semblent guère stables : les deux personnages accroupis, femme et homme, font le même geste de respect et tiennent à la main droite le même bâton. Au milieu, dans la partie supérieure, deux femmes sont occupées à délayer avec un bâtonnet, l'une accroupie, l'autre

courbée, une substance qui doit faire les pains en question : il y a cinq petits vases de la même forme que les pains et qui doivent sans doute servir de moules ; sur deux d'entre eux on voit le pain qui vient d'être formé. Derrière la femme de gauche, un enfant tout nu semble goûter ce qu'elle vient de faire et fait le geste de porter à sa bouche avec son index ce qu'il a pris dans sa main gauche : évidemment, il le trouve bon. Derrière la femme de droite, deux ouvriers placent les pains ; ils sont tous deux tournés vers la gauche. Entre la femme et le premier ouvrier sont disposés des pains sur deux plans, une petite planchette en haut, et un vase en bas. Dans la partie inférieure, auprès d'un grand vase qui contient sans doute de l'huile, une femme courbée verse d'un petit pot l'huile qu'elle a puisée dans le grand vase et en remplit trois petits vases coniques à base renversée qui doivent faire les pains ; une autre, qui lui est affrontée, délaie une substance, courbée sur une sorte de *zîr* soutenu par deux cales. Ce tableau se répète à droite ; mais la première femme verse l'huile dans un *zîr* disposé comme le précédent, et la seconde remplit d'huile deux vases à forme trapézoïdale comme ceux du troisième registre.

Le sixième registre, s'appliquant au sacrifice, sera décrit, comme je l'ai dit, plus tard, dans la troisième partie de cet ouvrage. Je dois décrire maintenant en quelques mots les quatre registres de droite consacrés aux porteurs d'offrandes. En haut, quatre hommes portent deux tables d'offrandes avec un seul pied, couvertes d'aliments de toute sorte, légumes, pains, viande, volaille, fruits. Au second registre, un premier homme a sur chaque épaule un plateau où sont des fruits, des légumes, de la viande et des pains : le plateau repose par une extrémité sur l'épaule, pendant que l'autre extrémité est tenue par la main droite ou la main gauche. Dans la main droite sont encore les cordes qui retiennent d'abord un oryx attaché par la patte gauche de devant, puis une couple de canards ; au bras gauche est suspendu un panier et dans l'angle intérieur du coude est une botte d'oignons. Un second homme tient à la main droite une oie à la naissance des ailes et même une antilope attachée comme la précédente ; à la main gauche, il tient un bouquet de fleurs et de tiges de lotus dont l'extrémité supérieure dépasse l'épaule ; à l'angle du coude sont suspendus trois canards qui agitent leurs ailes. Le troisième homme tient de la droite un

bouquet de fleurs de lotus épanouies et la corde par laquelle il mène une antilope monocorne attachée comme les autres ; de sa main gauche il supporte un plateau posé sur une épaule et rempli de pains, de volailles, de vases à forme de soupière, pendant qu'à l'angle du coude se trouve un large bouquet de fleurs comme celles qu'il porte à la main droite. Au troisième registre se trouvent également trois porteurs d'offrandes : le premier tient en la main droite un bouquet de fleurs de papyrus épanouies qu'il présente, et à la main gauche un vase à libation ; entre son bras gauche et sa poitrine il presse des tiges de papyrus avec des fleurs non épanouies. Le second tient sur ses épaules un veau de lait bien embarrassé de se voir en cette position : le pauvre animal tire la langue, pendant que le porteur lui passe son bras droit sur le cou et lui tient une patte de devant et une patte de derrière de la main gauche : l'autre patte de devant tombe sur le poignet droit du porteur qui, dans sa main, tient encore l'anse d'un panier sur lequel sont suspendues trois fleurs de papyrus, une épanouie, les deux autres en bouton. Le troisième a dans sa main droite, par les ailes, une oie qui se débat, pendant que de la gauche il tient la corde à laquelle est attaché un bœuf tacheté, le dos couvert d'un tapis : il porte en plus en sa main gauche une sorte de bouquet de paille que l'on attachait d'ordinaire au cou des bœufs. Le quatrième registre nous montre quatre porteuses représentant quatre des domaines funéraires consacrés à Ti. La première vient du domaine appelé les *Sycomores de Ti* : elle est vêtue, ainsi que ses camarades, d'une robe collante avec deux épaulières ; elle a des bracelets aux pieds et aux poignets, ou plutôt des anneaux de verroterie, des colliers au cou, et elle est coiffée de la coiffure noire ordinaire. Elle tient à la main gauche une sorte de vase, et de la droite elle soutient une corbeille qu'elle porte sur la tête et qui est remplie par trois objets de même forme, fermés de la même manière. La seconde vient d'un domaine appelé *Tï-aaget* : elle soutient de la main gauche la corbeille qu'elle a sur la tête et qui est remplie de pains et de vases de liqueur ; elle porte de la main droite un petit hérisson enfermé dans une cage. La troisième vient du domaine appelé les *Oies de Ti* : elle porte sur la tête un coffre qu'elle soutient de la main gauche : sur le coffre sont trois rangées d'objets que je ne peux identifier ; sur son bras droit replié, elle porte une

oie dont les pattes sont de chaque côté du bras, dans une position très naturelle et que connaissent encore bien des gens de nos campagnes. La quatrième représente les *Paysans de Ti* : elle porte sur la tête une petite barque en papyrus remplie de figues de sycomore et de petites baies, ou peut-être de raisins, s'il n'y avait pas un autre domaine qui se nomme le *Vignoble de Ti*. Elle porte en outre sur la partie avancée du bras droit une petite antilope à cheval sur ce bras. Ce n'étaient pas les seules porteuses représentant les domaines consacrés à la nourriture du *double* de Ti : il y en avait encore trente-deux autres ; le défunt était ainsi assuré de ne pas manquer de nourriture et de trouver sur sa table tout ou une grande partie de tout ce qu'il désirait.

Mais outre ces scènes que l'on peut voir sur les tableaux qui sont reproduits en cet ouvrage, scènes qui ont été pour la plupart empruntées au tombeau de Ti, il y en a un certain nombre d'autres dans les tableaux faisant partie du Musée Guimet ; les unes représentent avec ou sans variantes celles qui viennent d'être décrites ; les autres au contraire nous apportent des sujets presque entièrement ou entièrement nouveaux. Je vais les décrire aussi rapidement que possible.

D'abord les scènes agricoles[1]. Au premier registre du bas, trois attelages de vaches labourent à la charrue : évidemment les mâles n'avaient pas encore suffisamment été domptés pour être communément employés. Trois toucheurs de bestiaux font avancer l'attelage à grands coups de bâton, chacun dans un geste différent, et celui de gauche posant une main sur le dos de la vache qui se trouve près de lui. La charrue est tenue par un laboureur qui pèse sur elle de ses deux bras dans un mouvement très bien saisi[2]. Dans un coin du tableau, à droite, deux ouvriers ont délié l'une des

1. Ce tableau est le n° 6 du *Musée Guimet*. Je suis l'ordre des travaux et non l'ordre des registres.

2. M. Maspero dit à ce sujet : « L'homme qui tient les oreilles (de la charrue) est occupé tout entier à peser sur elles pour enfoncer le soc : c'est ce que les textes appellent *poser la charrue*, la mettre en marche en pesant sur elle. Le peu d'élévation des oreilles l'obligeait souvent à se tenir presque plié en deux, et il ne lui restait que peu de force et d'attention pour diriger son attelage » (*Études égyptiennes*, t. II, p. 75). — Je ne crois pas que ce soit la raison qui ait nécessité la présence d'un toucheur : les hommes ne sont pas courbés ici et cependant ils ont chacun un toucheur. La nécessité de ce second personnage vient de ce que les animaux ne sont pas encore assez domptés ; si les animaux eussent été assez domestiqués,

vaches qui labouraient, l'un lui a lié les pattes de derrière, et, l'autre agenouillé, la trait dans un grand vase, pendant que son camarade, une bouteille à la main droite et de la main gauche tenant la corde qui lie les jambes de la vache, inspecte la campagne et dit au trayeur : « Fais vite pendant que le surveillant arrive ! » c'est-à-dire : Dépêche-toi avant que le surveillant ne soit arrivé. De même les conducteurs de charrue et les toucheurs ont leurs mots : « Allons va, à toi, travaille ! » crie le premier toucheur. « Frappe-les », dit le garçon de charrue à son toucheur, et celui-ci obéissant dit aux vaches : « Attrape[1], travaille ! » et le troisième toucheur exhorte son attelage par les mêmes paroles : « Attrape, travaille ! c'est pour toi, allons, va. » Le second registre nous fait assister à la moisson; six moissonneurs, la faucille à la main, sous la surveillance de deux chefs d'équipe, coupent l'épi à la hauteur du genou : ils ont tous une pose différente et tout ce tableau est si bien étudié que les mouvements des épis, selon la manière qu'ils sont saisis par le moissonneur qui va les couper, sont très bien rendus. Une inscription rapporte les paroles d'encouragement que se disent les moissonneurs : « Qui dira : Camarades, c'est ici le blé du jour[2]? » Au quatrième registre, nous assistons au transport de la moisson sur l'aire où elle doit être dépiquée. Les épis ont été mis en petites gerbes qui ont été réunies à l'extrémité d'un champ sur deux rangs les épis en dedans[3]. Près

nul doute qu'on eût pu labourer avec une seule personne, comme je l'ai vu souvent faire en Vendée quand on n'emploie que deux bœufs, comme c'est ici le cas. Je ferai en outre observer à M. Maspero que ce ne sont pas les *oreilles* de la charrue que tient le garçon, mais les deux montants ou les deux bras ; on appelle oreilles de la charrue deux pièces de bois qui se mettent en dessus du soc de chaque côté et qui servent à écarter la terre qui sans cela retomberait en dedans, quand elle doit retomber en dehors ; la figure se comprend bien de la sorte, tandis qu'elle serait incompréhensible si l'on admettait que les deux montants sont les oreilles de la charrue.

1. Mot à mot : *A toi*. — J'ai paraphrasé pour rendre la phrase compréhensible.

2. M. Maspero traduit : l'*orge* du jour (*ibid.*, p. 83). Mariette avait cru qu'il s'agissait du blé (*La Galerie égyptienne à l'Exposition rétrospective du Trocadéro*, p. 30). Il suffit de regarder la hauteur de la tige pour voir que ce ne peut pas être de l'orge, car cette tige est presque de la hauteur d'un ouvrier. L'orge est beaucoup plus petite.

3. M. Maspero dit à ce propos : « On l'assemblait (la gerbe) non pas comme chez nous en entassant tous les épis dans la même direction, mais en couchant chaque javelle dans un sens différent, si bien que la gerbe achevée présentait l'aspect d'un paquet terminé à chaque bout par une couronne d'épis. Une forte corde, passée au milieu, maintenait la botte » (*Études égyptiennes*, II, p. 26. M. Maspero cite Lepsius, *Denkm.*, II, 9, 106 ; II, 43, 80 *a*, et Mariette, *Mastabas*, p. 212, 288, 325). Voici tout au moins un exemple qu'il n'en était pas toujours



Sixième tableau du Musée Guimet.

du tas de gerbes, un ouvrier est debout tenant de la main gauche le grand filet à cordes de palmier qu'il doit poser sur l'âne ; mais celui-ci fait le récalcitrant : un ânier l'a saisi par la patte droite de devant et par les oreilles, il le force d'avancer, pendant qu'un autre homme fait pleuvoir les coups de bâton, aux cris du premier qui, ne trouvant pas les coups suffisants, lui donne le conseil de lui parer les fesses, c'est-à-dire de lui enlever quelque partie de la peau, comme le font toujours les âniers égyptiens. Un autre âne, le dos couvert d'une housse à franges, est parti déjà emportant sa charge renfermée dans un filet de forme non plus ellipsoïde comme le précédent, mais deux fois triangulaire : ce filet est surmonté d'une botte d'herbages.

Le groupe suivant nous montre une charge composée du premier filet rempli perdant l'équilibre par suite des mouvements de l'âne qui marche [1]

ainsi et que, sans doute, les diverses parties de l'Égypte n'avaient pas toutes la même manière de faire les gerbes. Parmi les exemples cités par M. Maspero, la planche 9 de la deuxième partie des *Denkmæler* de Lepsius ne donne pas ce que M. Maspero y a vu : elle ne contient pas de scène d'attelage. De même la planche 80 *a*; le mot *khof* que M. Maspero cite se trouve en c et non en *a*, et il ne s'applique pas aux gerbes. La planche 43 ne présente pas de raison pour ou contre la description de M. Maspero, sinon que les gerbes sont en effet liées par le milieu, ce qui est aussi le cas pour le tombeau de Ti où les épis sont cependant tous du même côté. Seule, la planche 106 qui provient de Zaouiet-el-Maïetin donne des gerbes telles que M. Maspero les décrit ; ce qui semblerait bien démontrer qu'à cette époque la manière de battre les gerbes n'était pas partout la même. J'ai été surpris, je l'avoue, d'avoir trouvé ces négligences dans un ouvrage d'aussi grande réputation. De même à ce propos M. Maspero cite dans tout le cours de son exposé des travaux agricoles : DÜMICHEN, *Resultate*, I, pl. X. Or s'il s'agit de l'ouvrage intitulé : *Resultate der auf Befehl SR. Majestäts des Kœnigs Wilhelm I. von Preussen im Sommer* 1868 *nach Ægypten Entsendten archaeologisch-photographischen Expedition herausgegeben von Dr Johannes Dümichen*, la planche ne contient rien de semblable.

1. M. Maspero dit à ce propos : « Les accidents étaient fréquents et l'un des bas-reliefs du tombeau de Ti nous fait assister à l'un de ceux qui se présentaient journellement. Le faix a glissé pendant la marche, deux hommes agenouillés le relèvent et essayent de le remettre en place, tandis qu'un troisième tient le museau de l'âne sous son bras et qu'un quatrième a saisi la queue pour forcer la bête à rester immobile. Celui de devant crie à celui de derrière : « Mets-le-lui vite », à quoi l'autre répond la formule ordinaire : « Fais ton bon plaisir » (MASPERO, *Etudes égyptiennes*, II, p. 91). Cette description n'est pas aussi exacte qu'elle l'aurait pu être. D'abord un seul des ouvriers a mis un genou en terre, se contentant de plier l'autre genou, comme c'est le cas de son camarade. En outre, il me semble bien que les ouvriers ne veulent pas rétablir l'équilibre comme l'entend M. Maspero, car il dit en décrivant la manière dont se chargeaient les ânes : « Un des ouvriers tient le bissac debout sur une de ces pointes, l'autre pointe relevée en l'air : il s'agit d'amener l'âne le long du fardeau ainsi préparé, de rabattre sur lui la pointe levée et de lui mettre le bissac sur le dos de façon que les deux poches se fassent contrepoids. » *Ibid.*, p. 98. — Le tableau ci-joint

et quatre hommes se précipitant pour l'empêcher de tomber : le premier essaie d'arrêter l'âne en lui embrassant la tête ; le second et le troisième portent une main au haut du filet et l'autre à la partie inférieure ; le dernier porte aussi la main gauche vers la partie supérieure du filet et de la droite saisit la queue du malheureux baudet. Le premier de ces quatre hommes crie aux autres : « Mettez-le-lui et attachez-le solidement[1] ! » A quoi les autres répondent : « Fait à ton plaisir ! » Un quatrième groupe nous montre une ânesse, accompagnée de son petit ânon, emportant placidement sa charge que soutient un homme à son côté droit, pendant qu'un autre ânier brandit son bâton en arrière. L'ânesse est revêtue de la couverture à franges et a un filet de même forme que l'âne de la seconde troupe.

La moisson ayant été ainsi convoyée sur l'aire, on la dépiquait en se servant d'ânesses ou de bœufs[2] ; on étendait une couche d'épis et l'on poussait les animaux dessus pour faire sortir le grain. A droite, les ânesses, libres, sont poussées par un ânier qui se tient derrière elles, pendant qu'un autre est en avant prêt à leur faire rebrousser chemin : une ânesse fait en sorte de prendre une goulée de paille tout en exécutant ce qu'elle doit faire. Un surveillant a l'œil à ce qui se passe, et les âniers qui le savent se crient l'un à l'autre : « Veille sur elles ! » A quoi l'autre répond : « Veille toi-même, et vois ce que tu fais ! » Le troupeau de bœufs est

montrera qu'il n'en pouvait être ainsi, car les ânes, tous les ânes, ont le filet chargé levant la pointe en haut. Si les deux poches (elles n'existent pas d'ailleurs) eussent dû se faire contrepoids, l'une ne serait pas terminée par une botte d'herbages : elles le seraient toutes les deux ou elles ne le seraient pas du tout. Le filet était placé en hauteur de chaque côté : c'est la seule manière d'expliquer ce qui est représenté. Je ne peux me dispenser de dire qu'ici le terme « bissac » est tout à fait impropre : les ânes portent bien encore aujourd'hui un bissac quelquefois, ce qu'on nomme en arabe خرج, et ce qu'on traduit par *sacoche* ; mais ce récipient aurait été de peu d'usage dans la circonstance présente.

1. C'est une paraphrase ; le mot à mot donne : Donnez à lui afin qu'elle soit. Il s'agit du filet qui est féminin en égyptien. M. Maspero a traduit : « Mets-le-lui vite, » en disant que le mot à mot serait : Donne à lui, *fiat, sit*. Il lit . Je lis comme le tableau (*Études égyptiennes*, *ibid.*, p. 91).

2. Pour savoir le sexe des animaux employés, je n'ai qu'à regarder le dernier de la file, et je vois que c'est bien une ânesse et un bœuf qui sont à l'extrémité de la file en perspective. D'ailleurs on comprend parfaitement le désordre que le mélange des sexes aurait pu produire, si une vache ou une ânesse se fût trouvée en chaleur. Cet inconvénient eût été cent fois plus grand en Égypte.

aussi poussé par deux bouviers dont l'un est à l'arrière et l'autre en avant des animaux qui au nombre de dix doivent piétiner sur les épis. Ils sont tous de l'espèce à grandes cornes, sauf l'avant-dernier qui n'a pas de cornes; le dernier se baisse pour attraper le plus qu'il pourra de la paille qu'il foule aux pieds. Un surveillant est aussi là qui inspecte le travail, aussi les bouviers ne se font pas faute de crier : « Repousse-les, si tu tiens à la vie! » Ce à quoi l'autre continue de dire : « Marchez, allons, marchez! » pendant que le surveillant lui dit : « Repousse-les! » Les bœufs vont en effet arriver à l'extrémité de l'airée, et il faut les faire se détourner[1]. Dans la phrase du premier, il n'y a qu'une menace comme celle dont les Égyptiens sont toujours coutumiers. Après le dépiquage vient le vannage et la mise du grenier. Ces sortes de travaux réunissaient les hommes et les femmes, comme ceux de la boulangerie : ils se faisaient par des escouades de cinq ouvriers, ce qui était encore le cas sous le Moyen Empire[2]. En effet le tableau comprend ici quinze personnages qui sont tous occupés cinq par cinq. Le premier groupe se compose de quatre femmes et d'un homme qui s'est détourné de son travail et de son groupe pour voir ce que font deux hommes du groupe suivant : la fourche qu'il tient en main montre qu'il en est ainsi, car elle est tournée du côté des femmes, tandis que celles du second groupe sont tournées vers le troisième et que celles de ce troisième groupe sont tournées vers le second. La femme qui touche l'ouvrier retourné vanne le blé avec deux moitiés de calebasse évidées : le grain retombe en monceau et la balle est emportée au souffle du vent. Cette femme a le buste nu; elle porte pour tout vêtement un pagne avec un jupon : elle a pour coiffure d'abord la coiffure noire des femmes égyptiennes, puis une seconde coiffure blanche retenue par un

1. Je suis encore ici en contradiction avec M. Maspero qui explique ainsi cette scène : « En effet, les bœufs arrivent à l'extrémité de l'aire et vont lui passer sur le corps, s'il ne les force pas à rebrousser chemin. » *Études égyptiennes*, II, p. 95. — Si un tel danger eût été à craindre pour les bouviers égyptiens, ils n'auraient pas laissé les bœufs en liberté. Il s'agit simplement de les faire détourner sur une autre partie de l'airée ; le surveillant, qui répète la phrase de l'autre bouvier, ne se sert pas de l'expression : Si tu tiens à la vie. C'est que les bouviers se font couramment ces menaces, et c'est le second bouvier, et non les bœufs, qui aurait mis en danger la vie de son collègue, si celui-ci n'avait pas obéi.

2. Voir l'inscription d'Ekhnoum-hôtep, dans *Beni-Hasan* de la Société pour l'*Egypt exploration*, pl. VIII, vol. I de *Beni-Hasan*.

nœud de ruban, tandis que deux autres de ses camarades n'ont que la coiffure noire. Sa voisine tient en sa main gauche une moitié de calebasse ; mais elle a laissé l'autre moitié pour prendre un balai de jonc avec lequel elle chasse les menues pailles et la balle qui est encore restée de l'opération première ; une autre femme se penche pour remplir ses calebasses au tas de blé ; une quatrième femme, dans un van, secoue le grain qui ruisselle à terre. Cette dernière demande qu'on lui apporte une poignée de grain pour mettre en son vase : « Prends une poignée de ce grain, il est mondé ! » ce à quoi la seconde répond : « Fait à ton plaisir [1]. » Le second groupe nous montre cinq ouvriers, tous hommes, dont trois sont armés de fourches à trois dents, comme trois autres de leurs camarades. Vêtus du pagne soutenu par une bande d'étoffe qui traverse toute la poitrine, franchit l'épaule et s'attachait derrière le dos ou plus probablement à l'autre hanche, ils regardent deux de leurs compagnons qui se sont hissés ou qui se hissent jusqu'à la hauteur d'un grand grenier qui occupe tout le milieu de cette partie de l'aire. Ce grenier est sans doute en terre battue ; il s'élève en forme de pyramide tronquée et de chaque côté de son extrémité supérieure il est orné d'une fleur que les deux hommes ont saisie. On dirait qu'ils ont fait quelque gageure, car tous les hommes du tableau ont cessé le travail et les regardent, sauf un [2]. Le travail de ces

1. Cette traduction diffère quelque peu de celle qu'a donnée M. Maspero des mêmes mots ou ou , suivant le genre de la personne à laquelle on s'adresse. Il a mis partout comme réponse : « Fais ton bon plaisir. » *Études égyptiennes*, II, *passim*, de 91-99. — Si je me suis permis de traduire différemment, c'est que j'ai cru d'abord que la réponse devait être telle que je la donne, puisque si quelqu'un dit à un autre : « Fais ceci », cet autre ne lui répondra pas : « Fais ce qui te plaît », mais : « J'agis ou agi à ton bon plaisir. » En plus, la grammaire exige ce sens. Le verbe introduit son régime par la préposition ou sans la préposition , en subissant une flexion interne ; ici, il y a , qui signifie *vers*. Il faut donc, je crois, traduire : A ton bon plaisir, selon ce qui te plaît. C'est ce que j'ai fait.

2. Cette scène n'est pas facile à expliquer. Voici l'explication de M. Maspero : « Au tombeau de Ti, où la scène est très complète, un grenier occupe le centre du tableau. Deux ouvriers, la main prise aux deux cornes du haut, se hissent le long des parois pour enlever le couvercle et vérifier si l'intérieur est plein. Trois autres, la fourche en main, semblent attendre que les premiers leur donnent le signal pour pousser le grain contre la cloison de terre et remplir le magasin. C'est ce que la légende appelle : « Pousser à la fourche un tas de grain » (*Études égyptiennes*, II, p. 98). — Je ne peux réussir à voir les cornes et le couvercle. Les hommes qui regardent n'attendent point le signal, puisque trois de leurs camarades qui appartiennent



Douzième tableau du Musée Guimet.

hommes consiste à soulever en l'air la paille hachée mêlée au grain : le vent enlève la paille et la balle, laisse tomber le grain [1]. L'opération entière du vannage passait ainsi par trois phases différentes : les hommes avec leurs fourches élevaient d'abord en l'air la paille, comme je viens de le dire, et nettoyaient ainsi le grain du plus gros mélange; puis c'était le tour des femmes et des hommes armés de calebasses, qui prenaient le grain ainsi nettoyé, afin de le rendre plus propre, et enfin les vans terminaient la besogne. C'est toujours ainsi que l'on s'y prend, non seulement en Égypte, mais encore dans certaines campagnes de la France où les machines à battre n'ont pas encore pénétré, avec cette différence que, la paille n'étant pas hachée comme en Égypte, les fourches servent à enlever cette paille. Le troisième groupe compte trois hommes et deux femmes. Les deux hommes de gauche, leur fourche à la main, se sont détournés pour regarder ceux de leurs camarades qui ont fait la gageure que j'ai expliquée plus haut; l'autre, à droite, est devant une femme qui remplit ses deux moitiés de calebasse au tas de grain : pour lui faciliter l'opération; il écarte galamment les pailles avec le petit balai qu'il tient à la main droite, pendant que sa main gauche tient une moitié de calebasse. La femme lui a dit... « Ventile ce monceau de grain [2]; » et il a répondu : « Fait à ton bon plaisir. » La troisième femme a un van dans la main et attend que sa compagne le lui ait rempli avec ce qu'elle prend dans ses calebasses. J'aurai terminé la description de ce tableau lorsque j'aurai dit que le registre du haut représente à droite un troupeau qui passe à la nage [3] et tout le reste la cueillette préliminaire des tiges de papyrus pour en faire

à d'autres groupes en font autant. Comment ensuite remplir le magasin qui n'a pas de porte : il faudrait lancer le blé à la fourche de manière à ce qu'il retombât dans l'ouverture du haut : toutes impossibilités. Je serais bien tenté de ne voir là qu'une meule de grains comme il y en a encore en Égypte, autour de laquelle on dépique le grain; mais la forme de pyramide tronquée m'est une objection.

1. On le fait toujours ainsi en Égypte : je l'ai vu faire au monastère de Moharraq.

2. M. Maspero dit de cette dernière partie de la scène : « L'ouvrière qui tient le van dit : Ventile un van de ce grain, et celle qui tient le palais lui répond : Fais ton bon plaisir » (*Études égyptiennes*, II, p. 98-99). Ceci ne peut s'appliquer au tableau que je viens de décrire, ou M. Maspero avait un autre dessin que celui dont je me suis servi, ou il a eu une de ces distractions que connaissent tous les travailleurs.

3. Je l'ai déjà expliqué antérieurement, car ce tableau fait partie du passage des bestiaux dans le tableau décrit p. 416 et seqq.

des barques ou les employer à d'autres industries. Je ferai observer ici les diverses positions prises par les ouvriers, par ceux qui arrachent les tiges, ceux qui les mettent en bottes et ceux qui les emportent : pas un seul ne se ressemble et ce tableau suffirait à lui seul pour prouver, à qui veut voir; que les artistes égyptiens n'ont pas uniformément rendu un seul et même modèle, mais qu'ils se sont, autant qu'ils le pouvaient, efforcés de rendre les divers mouvements de la nature, et cela jusque dans les plus petits détails.

Le premier tableau qui ouvre les scènes diverses[1] nous montre tout d'abord des scènes de cuisine. A droite, au premier registre du bas, deux ouvriers sont occupés à filer : le premier fait tremper son fil dans un vase d'eau, et le second l'a suspendu au poteau qui soutient le toit du hangar sous lequel ils sont abrités, puis il le presse du pied afin de le bien tendre : c'est ce fil qui servira à suspendre les provisions que l'on voit dans le tableau suivant. Trois cuisiniers y sont occupés à étouffer les volailles en leur pressant le cou, comme on le fait encore pour certains oiseaux : les malheureux volatiles qui prévoient le sort qui les attend s'envolent ou s'enfuient tout comme le chapon de La Fontaine. Au-dessus du troisième cuisinier, une légende dit : « Ces champs sont brûlés », pour signifier que les fourrés près desquels est installé l'atelier ne peuvent plus rien fournir. A droite, un aide étouffe une oie en la tenant par une aile et en lui mettant la tête entre ses jambes; pendant que les canards renfermés dans deux cages sont les témoins de la scène. Le second registre nous montre comment on s'y prenait pour faire la cuisine. Sur une table sont deux marmites pleines de viandes et de volailles destinées à être bouillies; un cuisinier s'apprête à flamber une oie au feu qui est sous une marmite où un confrère enfonce avec ses mains les morceaux que l'ébullition a soulevés. Un troisième fait rôtir une oie dans le bec de laquelle il a passé le bâton qui lui sert de broche, et il active le feu avec un balai dont on se sert toujours en Égypte pour le même usage, pendant qu'un autre marmite de moindre grandeur est remplie de viandes et de légumes. Enfin à droite, un écuyer tranchant découpe avec son grand couteau une cuisse de bœuf. Le troisième

1. C'est le nº 12 des tableaux du Musée Guimet.



Onzième tableau du Musée Guimet.

registre ne représente que des scènes déjà vues. Le quatrième de même, sauf certains détails, comme l'apport des poissons à la perche. Je ferai cependant observer le chien qui se trouve au troisième registre derrière le scribe qui surveille la salaison des poissons : il se tient prêt à profiter de la première aubaine qui lui tombera en partage, ou de la première distraction des ouvriers. De même aussi, sans doute, celui qui, dans la seconde partie, à droite du quatrième registre, est allongé de tout son long, le museau entre ses pattes de devant et les oreilles dressées; pour lui, c'est de la viande qu'il attend, derrière les deux ouvriers qui attachent les tiges d'une herbe aquatique. Le cinquième registre nous montre un repas; deux hommes sont assis, un genou en terre, l'autre relevé, devant des tables au nombre de quatre, chargées de mets de toute sorte; celui de gauche présente à son camarade les mets qu'il croit devoir lui faire plaisir, et celui-ci tend la main, ou boit dans un vase ou une gargoulette. Le sixième registre nous fait assister à la cueillette du raisin dans les vignes. Aussitôt cueilli, on le presse. Il y a deux sortes de pressoir, un pressoir en bois où cinq hommes dansent les pieds nus sur le raisin, ou bien on le met dans une sorte de toile enroulée aux extrémités de laquelle on passe deux bâtons : le linge est tordu, le vin ruisselle dans un bassin. Vers la fin de l'opération, quatre hommes ont saisi les deux bâtons et font tous leurs efforts pour tordre encore le linge; un cinquième, un pied posé sur chaque bâton et se tenant par les deux mains au bâton de droite, s'est jeté entre les deux et, suspendu en l'air, il pèse de tout son poids pour tordre encore. A droite du registre, un scribe faite un geste d'adoration ou de respect devant un personnage que l'on ne voit pas : ce scribe s'appelle Petahnoferkhonou.

Le tableau que je dois décrire ensuite nous montre diverses industries[1]. Enbas et à gauche neuf scribes, cinq à la partie inférieure et quatre à la partie supérieure, sont en train d'écrire, de compulser leurs registres ou de les ranger. A droite trois ouvriers forgerons sont autour d'un brasier allumé, deux d'entre eux sont montés sur des soufflets sans soupape qu'ils relèvent avec une ficelle à mesure que l'air a été expulsé, afin que le soufflet s'en remplisse de nouveau et qu'ils le chassent de la même manière. Au second

1. C'est le n° 11 des tableaux du Musée Guimet.

registre, nous voyons deux hommes amenés devant un chef ou un surveillant pour recevoir la bastonnade. Puis sous une sorte de boutique en plein air un cuisinier, ou un gargotier, sert à manger à un homme accroupi devant lui. Cet homme est sans doute un des moissonneurs que nous montre la suite du tableau, sciant l'orge et la dourah, ayant près d'eux les provisions nécessaires, l'un étant même occupé à se rafraîchir en buvant l'eau d'une gargoulette qu'il semble vider avec plaisir, pendant qu'au fond le surveillant, son bâton dans la main gauche, étend la main droite comme pour signifier à l'homme qui tient la gargoulette et qui lui tourne le dos que c'est assez boire. Au troisième registre, nous voyons d'abord un serviteur qui conduit deux cynocéphales. Celui de gauche suit docilement son conducteur; mais celui de droite a pris de ses deux mains la jambe droite d'un second homme qui se tenait près d'une grande couffe toute remplie de fruits et de légumes. Le malheureux ainsi empoigné s'efforce de se délivrer de la main droite, pendant que de la gauche il se retient à la corbeille. Puis nous voyons quatre souffleurs au chalumeau, deux de chaque côté d'un brasier sur lequel est posée une marmite ; ils ont un genou en terre, le chalumeau à la bouche et s'apprêtent à le mettre au feu. Un autre ouvrier se penche pour verser dans un récipient le liquide que contient un vase entre ses mains. Deux ouvriers ont un genou en terre devant une petite table très basse et je ne distingue pas ce qu'ils font, sinon qu'ils lèvent chacun le bras droit en l'air et touchent la table de la main gauche. Le quatrième registre nous fait assister à la confection d'un mobilier funéraire. Deux ouvriers, à gauche, achèvent de polir un lit à pattes de lion ; un troisième façonne une planche à l'herminette, deux autres courbent des morceaux de bois; un cinquième polit une planche au grès. En dessus d'eux sont les objets déjà fabriqués ou les ustensiles nécessaires à leur métier. Puis deux ouvriers, le premier accroupi, le second un genou en terre et l'autre relevé, tiennent un chalumeau qu'ils approchent de leur bouche, entourant un objet que je ne peux déterminer, mais qui me semble devoir être un creuset. Un scribe enregistre ensuite la pesée que fait un de ses collègues des métaux précieux. Au fond quatre nains difformes, deux assis sur des escabeaux, deux autres debout sur leurs jambes trop petites et déformées tiennent un collier terminé, ayant des têtes d'épervier pour agrafes.

Au cinquième registre, un homme est à moitié assis sur ses talons devant une barque en papyrus dans laquelle des colliers de verroterie sont disposés sur un lit d'herbages, tout comme les bijoutiers actuels disposent leurs marchandises sur des coussins de velours. Devant lui est une femme debout, vêtue d'une robe collante qui est attachée par une seule épaulière. Elle tient entre sa main et son épaule gauche une sorte de petit coffre et tend sa main droite vers le vendeur qui lève aussi la main gauche, comme s'ils étaient en discussion. La dame convoite évidemment quelques-uns des articles de la barque. Derrière ces deux premiers personnages, deux hommes debout, l'un ayant une besace passée autour du cou, tenant trois objets attachés à des fils à la main droite et un objet blanc à la gauche, l'autre étendant la main droite, comme s'il discutait aussi. Dans une autre partie de ce même registre, un homme est assis devant une couffe remplie de légumes et d'autres aliments ; devant lui est un personnage qui lui montre de la main gauche un collier de verroterie, pendant que la main droite en tient un second en réserve. Ce second personnage fait évidemment l'article au premier qui demande à voir, il l'assure de la bonté de la marchandise. Un troisième homme arrive de son côté apportant un éventail et un instrument à faire du vent ; lui aussi va présenter les deux objets à l'homme assis devant la couffe remplie de denrées. Dans le registre du haut, une femme présente deux vases de parfum à un homme assis sur ses talons devant un grand vase renfermant aussi des choses que doit convoiter la dame ; elle lui dit : « C'est un doux parfum capable de te faire du bien. » Une autre femme lui tournant le dos et portant un coffret entre son épaule droite et sa main, marchande un poisson posé au-dessus d'une manne et qu'elle touche de la main gauche ; le marchand qui est en train d'ouvrir un autre poisson pour le faire sécher au soleil, ne se dérange point et se contente de lui vanter la valeur de la marchandise. A droite, un homme est assis sur un talon, l'autre jambe levée devant une couffe remplie de petits vases à parfums ; il en tient un à la main gauche et saisit de la main droite un collier de verroteries que lui tend un second personnage lui faisant face, avec une besace au cou et un objet qui ne peut être déterminé à la main droite, mais qui doit être sans doute une sandale d'après l'inscription. Tous les deux vantent leur marchandise : « Voici de fortes san-

dales, » dit le second, et le premier reprend : « C'est doux à sentir. » Un troisième personnage derrière le second arrive en portant une sorte de petit coffret et disant quelque chose comme : « Je vais examiner, » et mettre fin aux contestations des deux premiers échangeurs. C'est évidemment là une scène de marché que nous représentent les deux registres, ainsi qu'on l'a déjà fait observer[1].

Le tableau suivant nous fait assister à des scènes de chasse et de pêche[2]. D'abord, au premier registre du bas, deux groupes d'hommes, les uns couchés sur le dos, les autres simplement assis, tirent chacun de leur côté deux énormes filets, comme des tirasses, que l'on avait tendus ouverts, et, qui, grâce à un système de cordes se sont refermés sur les oiseaux surpris. Deux surveillants dont l'un debout étend les bras et déploie en même temps une bande d'étoffe, sans doute pour donner le signal, et l'autre derrière les filets a saisi au passage trois canards en chaque main, surveillent la scène. L'un d'eux crie à un ouvrier : « Tire à toi ce que tu as pris au filet. » Derrière ces pêcheurs d'un genre nouveau, deux hommes mettent les oiseaux pris au filet dans des cages grandes ou petites. Si les cages sont grandes, on les charge sur la tête, si elles sont petites on les suspend au bout de crochets à l'extrémité d'une corde suspendue à un des bouts d'une balance ou d'une briche, que l'on porte ensuite sur le cou. Les ouvriers s'excitent en se disant entre eux : « Place ces (oiseaux) dans cette cage. » — « Enlève, ouvre les jambes, emporte les vivants. » Au second registre, nous assistons à la pêche à la nasse ; mais la nasse, au lieu d'être faite en osier comme chez nous, était sans doute en papyrus. Deux parties sont superposées l'une à l'autre. Dans la partie inférieure, deux barques où sont trois hommes dans chacune. Dans la première, un rameur agenouillé à l'arrière, un homme qui tient le panier où l'on mettra le poisson, et un troisième à l'avant se baissant pour relever la très grande nasse que l'on voit ; les personnages sont disposés de la même manière dans la seconde barque, sauf que l'homme au panier et l'homme courbé ont échangé leur place. La nasse, ouverte à un bout, était comprimée légèrement près de l'ouverture, car on y attachait une grosse pierre qui l'emportait au fond,

1. Maspero, *Lectures historiques*, p. 20 et 21.
2. C'est le n° 3 des tableaux du Musée Guimet.



Troisième tableau du Musée Guimet.

ainsi que les cordes qui servaient à la retirer de l'eau. Il paraît que les pêcheurs avaient manqué leur coup une première fois, car l'un d'eux dit : « Ne les renverse pas cette fois-ci. » La partie supérieure nous montre les poissons qu'un homme verse de la nasse dans un panier devant lequel est agenouillé le porteur, prêt à prendre à son bras le panier rempli. Deux autres sont dans l'eau ; l'un tient une nasse dont il tire les captifs, et l'autre un panier rempli de poissons dans sa main droite, et dans sa gauche deux poissons. Une troisième barque vogue ensuite sur les eaux, le rameur agenouillé à l'arrière et tenant sa rame de ses deux mains. A l'avant, un pêcheur soulève hors de l'eau sa nasse retenue par deux cordes; derrière lui un homme au panier se penche vivement pour voir le résultat et lui crie : « Ne les renverse pas cette fois-ci; » puis, s'adressant au rameur, il dit : « Rame donc » et l'autre répond : « Je rame fortement. » Ces paroles se trouvent aussi au-dessus de la première barque. A droite et en toute la hauteur de ce registre on voit représenté un arbre, un acacia (?) que trois hommes ont enveloppé d'un filet et dix-sept oiseaux y ont été pris, pigeons, ou colombes, et huppes; on les prend ensuite à la main et on les met dans une cage, pendant que les oiseaux échappés volettent autour du filet, quelques-uns même marchent le long de la corde. Les oiseaux de l'Égypte étaient assez peu sauvages pour se laisser prendre de cette manière, et aujourd'hui encore on peut les approcher de très près. Le troisième registre nous montre d'abord deux groupes de pêcheurs occupés à tirer deux filets hors de l'eau : on ne voit pas les filets, mais ils doivent être lourds, car les efforts de ceux qui les tirent sont grands. Chacun de ces groupes est composé de trois hommes aux positions toutes différentes et d'un quatrième qui, le genou en terre, s'apprête à prendre le filet. A gauche de ce registre, un homme emporte sur sa briche deux paniers de forme diverse tout remplis de poissons; pendant qu'un autre remplit une sorte de manne des poissons qu'on lui passe. Dans la partie droite du tableau, dans un fourré de papyrus, trois hommes, commandés par un quatrième, sont occupés à retirer de tous leurs efforts la tirasse dont ils ont enveloppé le fourré et dans laquelle ils ont capturé quinze oiseaux, oies ou canards. Les trois derniers registres nous offrent le spectacle d'une chasse : le premier est emprunté au tom-

beau de Petah-hôtep, ainsi que le second sans aucun doute : quoiqu'il y ait certaines différences que je ferai observer; mais le troisième est emprunté aux tombes de Beni-Hassan que nous trouverons sous le Moyen Empire. Dans le tombeau de Petah-hôtep, à gauche du premier registre, un serviteur du *double*, nommé Ari, a un genou en terre ; l'autre est relevé. Il tient en sa main droite les laisses d'une couple de chiens, hauts sur jambes, la queue en trompette, qui dressent les oreilles en voyant le gros gibier que leur montre leur conducteur de la main gauche. Devant l'homme et sous son bras gauche est un petit chien auquel son maître a enlevé la laisse qui est sur son épaule. Les chiens vont être détachés et se jetteront sur les antilopes. La scène se passe au désert, ainsi que le montrent les petits monticules de sable et les plantes qui y croissent. La chasse commencée, nous voyons un lion qui a saisi dans sa puissante mâchoire le museau d'un taureau pris dans un moment critique ou bien que la crainte a rendu tel ; les chiens lâchés ont renversé une antilope, en saisissent une autre par le cou, et les animaux souffrent évidemment du mal qu'on leur fait ; devant eux, un autre chasseur a pris au lasso un taureau qui se retourne vers lui en beuglant ; sa compagne s'enfuit ainsi qu'une antilope. Dans d'autres endroits du désert, une antilope se cache derrière un arbrisseau, un ichneumon, et un autre animal qui se réfugie derrière un petit monticule ; cet animal me semble digne d'attention, car jusqu'ici on ne l'a pas remarqué, je crois. Tous ceux qui observeront le dessin qui en est ici donné constateront une particularité qui est faite pour donner à penser : cet animal a les pattes de devant beaucoup plus courtes que celles de derrière. Si l'on veut bien observer le même animal tel qu'il est représenté à la partie supérieure du dernier registre, entre le lièvre et le léopard, on observera aussi l'inclinaison remarquable de son long cou. Quel est cet animal? Évidemment ce n'est pas un ichneumon, car il suffit de se reporter à la planche sur laquelle est représenté Ti allant à la chasse et à l'animal représenté sur cette planche-ci immédiatement avant celui qui m'occupe, pour saisir la différence de leur conformation. L'animal dont il s'agit a toute l'apparence du kangourou lorsqu'il marche à terre : mais le kangourou n'est pas un animal de l'ancien continent, ni même du nouveau, c'est un animal australien. Celui dont il est ici question est la



Deuxième tableau du Musée Guimet.

gerboise, représentée un peu plus grande qu'elle n'existe réellement encore en Égypte. Deux hérissons oreillards se voient ensuite sur la droite, et l'un deux tient en sa gueule la sauterelle qui va lui servir de repas [1]. Au second registre de cette chasse, le cinquième de ce tableau, un chien saisit d'abord un renard par les oreilles; l'hermine femelle est à côté du renard mâle et ne s'enfuit pas; un second chien a aussi renversé une seconde antilope et la saisit par le cou. Au milieu de cette scène de carnage, une antilope femelle trouve le temps de donner à téter à son petit faon, entre une touffe d'herbes et un arbre; puis une troisième antilope est saisie à la cuisse par le chien qui s'est acharné après elle et elle va tomber. Le tableau se termine ici par une hyène et un chacal; mais le tableau original contient une scène de la vie des animaux qui a été prise sur le fait. Au lieu d'avoir les deux seuls animaux qui sont ici donnés, le tableau égyptien en contient quatre, deux mâles et deux femelles : les mâles couvrent les femelles.

Le tableau final nous met sous les yeux les divertissements des Égyptiens[2]. Au premier registre nous voyons d'abord à gauche un harpiste qui pince les cordes de son instrument, pendant qu'un autre ayant un genou en terre et devant le second (le harpiste a exactement la même position) frappe de la main en cadence, ou, comme dit la légende, chante de la main. Un flûtiste joue de son instrument, et un camarade frappe la cadence : la flûte est très longue. Au contraire dans le groupe qui suit et qui est composé de deux hommes ayant la même position, mais en sens inverse, le flûtiste n'a qu'une très courte flûte. Un quatrième groupe nous redonne le premier. La première harpe ne ressemble pas à la seconde; elle a sept clefs et la seconde huit : le nombre des cordes, cinq, est le même dans les deux, par suite de la difficulté qu'il y avait de représenter toutes les cordes, ou aussi parce que la représentation est plus réaliste et que les cordes absentes ont été cassées. La table harmonique n'est pas la

1. Mariette dans sa *Galerie égyptienne à l'Exposition rétrospective du Trocadéro* (p. 23) a dit en parlant de ce hérisson qu'il saisit « un lézard dont il fera sa proie. » S'il faut en croire le dessin qui est donné, ce n'est point un lézard, mais bien une sauterelle, comme le montrent les petites cornes qu'elle a sur la tête.

2. C'est le n° 2 des tableaux du Musée Guimet.

même non plus dans la première que dans la seconde, ce qui provient de ce que la boîte sonore a une forme différente. Derrière le second harpiste sont quatre danseuses exécutant leur pas, les bras en l'air. Elles portent un pagne sous un jupon transparent, un collier au cou, et la poitrine n'est couverte que par un morceau d'étoffe qui vient s'attacher par devant après avoir entouré le cou d'abord, être descendu sur la poitrine ensuite où il se croise et avoir fait le tour du dos. Elles sont suivies par quatre chanteuses qui battent des mains en cadence, ont la robe montante avec deux épaulières et portent autour du cou un double collier. Aux deux registres suivants nous assistons à ce qu'on a nommé une joute maritime, mais ce qui est bien plutôt, je crois, une dispute de canotiers qui se rendent à la pêche ou à la chasse et qui ne sont pas désireux de voir la place prise par des concurrents. Si l'on veut bien en effet examiner les mouvements des mariniers qui montent les barques, on jugera d'après l'ardeur qui se révèle par leurs gestes et leurs mouvements qu'il ne s'agit point ici d'une *fantasia* quelconque sur l'eau, mais d'un véritable combat. Tous ceux qui sont dans les barques sont armés d'un grand bâton fourchu à l'extrémité qui leur sert également à conduire la barque et à frapper leurs adversaires : ce ne sont point là de ces bâtons que les Égyptiens actuels nomment *djérîds*, mais ce que les Latins appelaient *contus*, les perches dont se servent encore nos mariniers. Le résultat de la lutte n'est pas anodin : des hommes tombent à l'eau à la suite de quelque coup ; l'un se cramponne à la barque et à la perche de son adversaire qu'il a pu saisir en tombant. Le contenu des barques montre bien d'ailleurs quelle était l'intention de ceux qui les montaient. Si presque toutes[1] contiennent des provisions ou des fruits, un grand nombre contiennent des engins de pêche, des nasses ou des appeaux dont on se servira pour attirer les oiseaux que l'on va chercher, et même je crois que la présence d'un petit veau de lait dans la quatrième barque du second registre se rapporte à la chasse que l'on va faire de l'hippopotame. Ces deux registres, s'ils contiennent des défauts de dessins, sont pleins de vie : ils permettent de juger si les Égyptiens se sont toujours tenus à la représentation d'un même type ou de types analogues, comme on l'a si

1. Le second bateau du premier registre seul ne contient pas de provisions.



Huitième tableau du Musée Guimet.

(Ce tableau a trait aux coutumes funéraires et ne sera expliqué que dans la IIIe partie de cet ouvrage.)

souvent répété. Mais, quoique s'écartant de l'ordinaire, le sentiment que je viens d'énoncer sur la représentation de ces scènes est encore confirmé par les inscriptions qui sont au-dessus des combattants, comme : « Frappe le pied; » et en effet on voit dans la troisième barque du second registre un marinier qui va frapper le pied de celui qui se trouve à l'avant de la quatrième barque. De cette même quatrième barque on crie : « Arrache-le, » en parlant du marinier qui tombe de la troisième barque en s'y cramponnant, et l'on ajoute : « Fais-en un conducteur pour l'arrière de la barque. » Le troisième registre se termine par un enfant nu conduisant deux des chiens que nous avons déjà vus à la chasse au tableau précédent, et par un nain qui conduit un cynocéphale attaché, en tenant un bâton en forme de main dans sa main gauche. Le quatrième registre nous montre un certain Ekhnoum-hôtep menant à la laisse quatre chiens et deux hyènes. Sous les hyènes se voit le petit de la couple, et de même un petit chien chemine libre sous les grands individus de son espèce. L'homme est vêtu d'un habit rouge qui lui descend jusqu'aux genoux et s'attache à l'épaule; il tient un long bâton terminé par une massue à la main qui n'est pas occupée par les cordes ou les laisses qui attachent les chiens et les hyènes. Il est précédé par trois hommes, dont deux ont une briche qui suspendent des paniers dans lesquels sont renfermés des hérissons, de petites antilopes et des gazelles. Entre les deux, le troisième porte une gazelle dans ses bras. Puis quatre hommes tirent à la corde une sorte de traîneau double dans lequel sont posées deux cages dont l'une renferme un lion et l'autre une panthère : les animaux doivent rugir dans leurs cages aux solides barreaux, car les quatre hommes se retournent pour regarder la panthère. Le cinquième et le sixième registres sont consacrés à la gymnastique et ne contiennent pas moins de quarante-six personnages qui se livrent aux exercices divers du corps. C'est d'abord une sorte de boxe et de chausson; puis deux hommes soutiennent au bout de leurs bras quatre autres hommes dont les pieds sont ramassés ensemble et les font tourner quatre fois : ce jeu s'appelait faire la vigne. Un autre gymnaste est monté sur trois compagnons; deux autres assis par terre parviennent à mettre leurs deux pieds l'un sur l'autre et leurs deux mains au-dessus de leurs deux pieds en écartant les doigts, comme lorsqu'on fait un pied de nez. Trois autres

personnages semblent se préparer à la boxe, car ils contractent leurs poings. Un homme marche à quatre pattes et porte sur son dos deux petits enfants, comme les pères font en jouant avec leurs petits ; deux autres hommes au-dessus de lui se sont mis à genoux, écartant leurs jambes et saisissant par derrière leurs pieds avec leurs mains ; enfin deux autres se livrent à une sorte d'escrime au couteau. Le registre supérieur nous montre sept paires de lutteurs qui ont chacune une position différente ; puis ce registre se termine par sept coureurs en marche. Le peintre qui a imaginé cette représentation a dû faire évidemment des études spéciales, car les mouvements sont parfaitement indiqués et quelquefois très bien rendus. Voilà de quoi étaient capables les artistes égyptiens de la Ve dynastie, c'est-à-dire environ 4500 ans avant notre ère. Si l'on retrouvait pareil tableau dans un tombeau de la Grèce, non pas remontant à cette lointaine époque, mais seulement à dix ou onze siècles avant notre ère, quelles clameurs d'admiration ne pousserait-on pas ? Et quand il s'agit de l'Égypte, on passe avec dédain devant ces œuvres admirables comme ne méritant pas que l'on s'y arrête. Évidemment elles ont des défauts ; mais c'est là l'un des premiers essais du génie de l'homme, et, quelque imparfaits que soient ces premiers essais, ils méritent qu'on les salue.

Le lecteur peut se faire maintenant une idée de ce qu'était la décoration du tombeau sous l'Ancien Empire ; nous pouvons passer au Moyen Empire.

III. — TOMBEAUX DU MOYEN EMPIRE

Avec le Moyen Empire, la décoration des tombes fait un véritable progrès. Jusqu'ici nous n'avons trouvé dans les tombeaux de l'époque précédente que des scènes de décoration sans lien apparent entre elles autre que la vie commune à tous ceux qui étaient employés dans un office quelconque des diverses phases représentées de la vie agricole ou industrielle : la période à laquelle correspondent ces décorations pourrait être appelée avec raison la période pastorale et agricole de l'Égypte, tellement les scènes de cette vie dominent. Cette période éminemment nécessaire à une société qui, avec les temps, devient de plus en plus sédentaire et comprend un

nombre de plus en plus grand d'individus, va se continuant encore pendant le Moyen Empire ; mais un autre facteur entre dans les scènes de décoration dont il faut tenir grand compte. Jusqu'ici les notices biographiques sont un peu disséminées par tout le tombeau, sauf pour le tombeau récemment découvert à Assouan par M. E. Schiaparelli, car il est de la VIe dynastie et renferme la première mention connue d'un voyage d'exploration dans l'intérieur de l'Afrique [1] : pour rétablir la biographie d'un personnage, il faut rassembler ces membres épars, sans qu'on puisse toujours les mettre dans l'ordre voulu, je veux dire celui qui réellement exista dans la vie du défunt [2]. Ce qu'on voulait obtenir au fond, c'était que le défunt fût facilement distingué dans la foule des ombres, ou pour mieux dire des âmes corporelles qui se pressaient dans les nécropoles et les Champs Élysées de l'Égypte : pour cela, les quelques titres qu'on gravait étaient amplement suffisants, sans compter qu'ils suffisaient aussi pour honorer la famille car, comme ces titres s'étageaient les uns les autres dans un ordre déterminé, le dernier conféré suffisait à lui seul pour rappeler toute la carrière honorable du défunt. Mais sous le Moyen Empire, ce qui avait paru suffisant aux générations précédentes sembla trop peu de chose aux générations qui, l'une après l'autre, occupaient les tombes qu'on prenait soin d'élever à grands frais. De même qu'on avait progressé dans l'art de l'architecture pour le plan, l'apparence extérieure et les détails de la tombe, on progressa également dans la décoration. Non seulement on y trouve quantité de scènes empruntées à la vie pastorale et agricole, mais on emprunta plus qu'on ne l'avait jamais fait précédemment à la vie civile et sociale qui prenait de plus en plus d'importance, et que l'on vivifia, pour ainsi dire, ces représentations par de longs textes contenant une biographie détaillée des possesseurs de la tombe, ce qui constitue comme la charpente osseuse d'un corps dont les scènes seront les chairs.

On comprendra facilement que je ne peux ici encore m'astreindre en

1. E. SCHIAPARELLI, *Una tomba inedita della VIa dynastia egiziana.*

2. C'est ce que M. Maspero a parfaitement montré dans l'étude qu'il a consacrée dans ses *Études égyptiennes* à la *Carrière administrative* de deux hauts fonctionnaires égyptiens à l'époque dont je parle. Cf. MASPERO, *Études égyptiennes*, t. II, fasc. XII.

aucune façon à passer en détails la revue de tous les personnages qui ont écrit de la sorte leur biographie plus ou moins complète, plus ou moins exacte, sur les parois de leurs tombeaux; mais ce que je vais dire suffira amplement à donner une idée générale très documentée de ce qu'était la décoration funéraire à cette époque, et partant de ce qu'était la vie civile et sociale en Égypte, sous le Moyen Empire.

Les tombeaux que j'ai examinés plus haut vont jusque vers la fin de la VIIe dynastie; les premiers de ceux que je vais décrire ici remontent à la Xe dynastie : il y a donc eu, entre les uns et les autres, un intervalle d'environ trois dynasties dont nous ne connaissons presque rien, dont nous n'avons aucun monument, à moins que, parmi ceux qui sont aujourd'hui connus, il n'y en ait quelqu'un qui appartienne à cette époque, ce qui serait assez vraisemblable. Ce serait donc dans cet intervalle qui comprend la VIIIe et la IXe dynastie, avec une partie de la Xe, qu'aurait eu lieu l'évolution des idées qui auraient abouti aux progrès dont il est question : en définitive, c'est l'histoire du passé qui se constitue peu à peu. Ce progrès paraît d'abord avoir été local : il commença sans doute dans la ville de Siout, car ce sont les princes de cette principauté qui les premiers ont parlé ainsi à la postérité qui lirait leurs inscriptions tracées en hiéroglyphes louangeurs, ou du moins ce sont leurs inscriptions qui nous sont arrivées les premières en date. L'un de ces princes, il se nommait Khéti, par des travaux multiples qu'il fit faire dans sa principauté, d'abord pour assurer le service de l'irrigation si important dans toute l'Égypte, creusant de nouveaux canaux qui donnaient de l'eau en abondance, réparant les anciens et, par ce moyen, assurant la vie, et une vie abondante à ses sujets qui ne s'étaient jamais trouvés auparavant à pareille fête, leur faisant manger du pain de froment qu'il avait importé de la Basse-Égypte, se montra vraiment, à son dire, le père de ses sujets, car il se préoccupait autant du faible que du puissant, du pauvre que du riche. Il y avait nécessairement à la suite de ces travaux une grande abondance de céréales qui avait permis aux petits comme aux grands, à l'orphelin comme à celui qui avait ses parents, à la veuve comme à celle qui avait un mari, de passer joyeusement le temps de leur existence, assurés du lendemain. Il avait en outre apporté une attention particulière à la propagation et

même à la sélection des bestiaux, choisissant avec habileté les reproducteurs des races utiles, mettant en grand nombre aux mains des fellahs des vaches qui leur donnaient des veaux et les nourrissaient de leur lait. Il avait en outre eu grand soin d'entretenir ses vassaux prêts à la guerre, d'avoir une flottille de bateaux sur le Nil avec lesquels il prît part aux guerres qu'à cette époque les princes thébains faisaient à leurs concurrents héracléopolitains, jusqu'à ce qu'ils eussent réussi à les supplanter. En un mot, tout ce qui pouvait lui apporter gloire auprès de la postérité, il le consigne dans cette inscription, sans oublier d'autres offices purement religieux dont il avait été chargé et les précautions prises pour qu'après la mort il fût assuré de tous les devoirs que la piété commandait alors de rendre à celui qui représentait le chef de la famille. Ce prince Khéti vivait sous la Xe dynastie.

Je passerai maintenant à un monument de la XIe dynastie qui se trouve au Musée du Louvre et qui a été découvert dans la nécropole d'Abydos. Au lieu que l'inscription que je viens de résumer se trouvait dans une des chambres de la tombe, cette fois-ci, c'est une stèle qui contient tout l'éloge capital du défunt, et le lecteur ne sera pas surpris de cette particularité s'il se rappelle ce que j'ai dit sur la nécropole d'Abydos, sur la manière dont elle avait été forcément construite et sur le manque absolu et obligé d'inscriptions murales. Il avait fallu de toute nécessité se rejeter sur la stèle, et nous voici en présence d'un monument qui vient de toute façon confirmer ce que j'ai dit à ce sujet. La partie supérieure est occupée par des représentations d'offrandes, des vases d'eau, des fleurs, des fruits, des fleurs, des pains, force végétaux, mais peu d'aliments tirés du règne animal. A droite et à gauche sont deux personnages, l'un le fils du défunt, nommé Teti, l'autre son frère, le scribe Ahmès. Le défunt lui-même répondait au nom d'Entef, et ce nom nous reporte à la XIe dynastie[1]. Comme ce document est l'un des plus célèbres de l'histoire à cette époque

1. Je n'ignore pas que les noms peuvent être portés après la mort des souverains qui ont illustré ce nom; mais cependant ils ne sont guère portés après pendant longtemps. E. de Rougé a attribué cette stèle, d'après la facture des hiéroglyphes, à la XIIe dynastie; cela se peut, mais il est tout aussi probable qu'elle date de la XIe dynastie, puisque le nom d'Entef a été porté par plusieurs Pharaons de cette période et que le prince en l'honneur duquel a été gravée cette stèle était gouverneur du nome Thinite auquel appartenait Abydos.

et l'un des plus élevés que l'on connaisse par ses idées morales, je le citerai en entier. Il s'exprime ainsi : « Royale offrande à Amon, maître des trônes de la Double Terre[1], à Osiris présidant à l'Amenti, Être Bon, juste de voix, au dieu grand maître du diadème *Atef*, au prince maître de la crainte, grand de la terreur, à Anubis momificateur sur sa montagne, maître de la terre sainte, afin qu'ils donnent tout ce qui apparaît sur leur table, en chaque jour, au vicaire en chef du magasin, Entef, juste de voix. Il dit : O vous qui vivez sur la terre, hommes, prêtres, scribes, maîtres des cérémonies, vous qui entrerez dans cette demeure funèbre, vous qui aimez la vie et repoussez la mort, qui louez les dieux de vos pays et n'avez pas goûté les mets de l'autre monde, quand vous reposerez dans vos tombeaux, puissiez-vous transmettre vos dignités à vos enfants ! — soit que vous récitiez les paroles gravées sur cette stèle, comme il convient à un scribe, soit que vous les écoutiez réciter, dites ainsi : Royale offrande à Amon, maître des trônes de la Double Terre, afin qu'il donne des milliers de pains, des milliers de liquides, des milliers de mets en viande de bœuf, des milliers de mets en chair de volatiles, des milliers de bottes de lin, des milliers de toiles, au double du grand chef héréditaire qui marche en avant, décoré du collier de vie, le compagnon unique qui remplit le cœur du roi comme commandant de ses archers, qui protège les protecteurs de ses archers, qui compte les amis, qui conduit l'élite, qui amène les souverains morts dans leur place, le commandant des commandants ; seul, dans la multitude, il est arrivé aux honneurs du gouvernement dans la demeure insigne, en sorte qu'il porte la parole aux hommes[2], qu'il énonce toutes les affaires dans la double Égypte, qu'il parle sur toute chose dans le lieu du secret[3]. Quand il entre, il est acclamé ; quand il sort, il est loué. C'est lui qui place chacun sur le siège de son père, et il a contenté les cœurs, car il est bon parmi les bons. Les chefs se tiennent attentifs à sa bouche, car il donne les entrées au palais et compose les règlements dans

1. C'est-à-dire : de l'Égypte. Les trônes signifient, je crois, les divers endroits où les dynasties antérieures avaient régné et qui avaient été réunies sous le pouvoir unique du Pharaon thébain ici, mais ailleurs de quelque autre endroit.

2. C'est-à-dire qu'il servait d'intermédiaire entre le Pharaon et ses sujets.

3. C'est-à-dire : dans le conseil privé du Pharaon.

la demeure du Pharaon, afin que chacun connaisse ses devoirs. Il employait ses efforts[1]....., toute son ardeur dans l'intérieur de la grande demeure ; il réduisait le criard au silence, il décernait ce qui est utile. Excellent dans le lieu du silence, c'était lui le régulateur de la balance du Dieu bon[2]. Il donnait la direction aux hommes pour leurs actions et toutes ses paroles s'accomplissaient comme ce qui sort de la bouche du Dieu. Il a été placé à la tête des hommes pour compter leurs redevances envers le roi, et établi sur toutes les nations étrangères pour fixer les tributs de leurs princes. Habile à compter les quantités, bien pourvu de....., il connaissait les desseins du cœur du roi, il était la langue de celui qui habite le palais, les yeux du roi de la Haute-Égypte, le cœur du maître de la maison des doctrines pour le pays tout entier. Il a châtié le rebelle et donné le repos à l'homme tranquille..... Il a repoussé le bras du malfaiteur, car il a employé la violence contre les violents ; mais il a possédé son cœur vis-à-vis de ceux qui possédaient leurs cœurs. Il a abaissé l'épaule de l'orgueilleux, il a annulé l'heure du cruel : il a soumis le séditieux aux règles des lois et fait juger celui qui détestait son propre cœur : grande était sa terreur parmi les impies et il a été le maître de la crainte pour les pervers. Il a détruit le rebelle et repoussé le brigand. Comme il rendait la justice au palais, ses vertus rendaient le peuple heureux en toute chose, le vicaire, le chef du magasin, le gouverneur de Thini du nome Thinite, le chef de l'oasis Outi dans toute son étendue, le scribe parfait, versé dans toutes les lettres, Entef, juste de voix.

« Ce fut un sage muni de connaissances, jugeant exactement de ce qui était vrai ; il discernait l'ignorant de l'homme instruit et distingué, l'officier habile de l'homme sans mérite. Tenant son cœur en grande perfection, il s'est appliqué à écouter chacun à sa place. Exempt de tous vices, vertueux dans toutes ses pensées, aucun détour ne fut en lui. Ardent pour tout devoir, lorsqu'on l'invoquait, il écoutait favorablement les requêtes ; se mettant en colère contre le fraudeur, il se montrait empressé à ré-

1. Si je mets ici plusieurs points, c'est qu'en cet endroit, comme dans tous les autres où l'on en trouvera semblablement, la stèle a perdu un ou plusieurs mots, par suite d'un choc qui a fait disparaître cette partie de l'inscription à la fin des lignes.

2. Cette expression désigne le Pharaon.

pondre à celui qui agissait selon ses desseins. N'ignorant rien de la vérité, plein de sagacité, il connaissait les paroles secrètes ; ce qui n'était pas sorti des lèvres, ce que l'homme disait en face de son cœur, rien ne lui était caché. Il ne négligeait pas les paroles du juste et rejetait les discours du frauduleux... Il ne se rebutait pas devant un discoureur, il s'empressait de faire justice. Appliquant son cœur à pacifier, il ne faisait aucune distinction entre l'inconnu et ses familiers ; recherchant le droit, il appliquait son cœur à écouter les requêtes. Il rendait justice aux plaintes du pauvre, il était sévère pour le trompeur... Il vérifiait les paroles du véridique[1]; il faisait retomber le mal sur celui qui avait fait tort à l'homme malheureux. C'était le père du faible, le soutien de celui qui n'avait plus de mère. Redouté dans la maison du malfaiteur, il protégeait le pauvre, il était le sauveur de celui qu'un plus fort avait dépouillé de ce qui lui appartenait. Il était le mari de la veuve, l'asile de l'orphelin... ; les affligés devenaient joyeux, quand ils étaient connus de lui. Excellent dans toutes ses pensées, quand il invoquait les dieux, ils l'exauçaient en raison de ces grandes qualités[2]. Tous les hommes lui confiaient leur salut et leur vie, à lui, le vicaire, le chef du magasin, le commandant de la grande demeure, le surintendant des greniers, le chef de tous les travaux du roi, celui auquel tous les officiers faisaient leurs rapports, qui supputait les redevances de tous les chefs de nome, de tous les commandants, de tous les gouverneurs des villes principales du midi et du nord de l'Égypte, le scribe parfait, Entef, juste de voix.

« Il dit : Voilà quelles ont été mes qualités que j'atteste ici, sans qu'il y ait aucune contradiction ; mes grandes actions ont été telles en vérité, sans qu'il y ait aucune fiction. Je n'ai employé aucun artifice de discours pour me vanter sans raison. Telle a été ma vie : j'ai rempli tous mes offices dans le palais du roi, mon heure s'est passée dans la demeure de l'élu de la protection divine, vie, santé, force, tout mon temps s'y est écoulé. J'agissais en cela de mon plein gré, d'après la direction que le roi me donnait et sans transgresser ses préceptes excellents, car je n'ai pas violé ses

1. C'est-à-dire qu'il rendait réelle la parole de celui qui disait la vérité, qu'il l'accomplissait.
2. Je ne peux m'empêcher de rapprocher ces paroles de celles de saint Paul, dans l'Épître aux Hébreux : *Exauditus est pro sua reverentia* (ch. v, v. 7)

paroles et j'ai craint de manquer à ses règles. J'ai prospéré en augmentant mes talents par l'exécution de ses ordres, je suis devenu illustre sous sa conduite... C'est un enseignement divin qui est dans le cœur de tous les hommes : « Celui-là prospère qui est guidé dans la bonne voie pour agir. » Ainsi ai-je fait. J'ai servi le roi de la Haute et de la Basse-Égypte, m'attachant à ses pas... (l'accompagnant) de contrée en contrée. J'ai marché à sa suite, étant aux pieds de Sa Majesté, et j'ai combattu comme les maîtres du glaive[1]. J'ai pris, avec ses braves, toute ville de la contrée d'A...[2] J'étais à la tête de ses gardes, comme chef de son armée. Mon seigneur eut un heureux retour; quant à moi, je (fus fait gouverneur d'une ville)[3], je la munis de toutes les choses désirables de la contrée, je la rendis prospère plus qu'une ville d'Égypte. Je la sanctifiai, je la purifiai : j'établis les mystérieux préceptes et la religion dans ses temples, ainsi que des demeures pour ses habitants. J'ai ainsi satisfait le cœur du roi par des actions... je réglai les tributs de toutes les contrées en or, argent, parfums, encens, vins[4]... »

Telle est cette stèle, l'un des documents les plus remarquables qui nous soient restés de cette époque à tous les points de vue, le monument le plus remarquable sans contredit, au point de vue de la civilisation morale, par la hauteur des pensées que l'on attribue au défunt[5]. Ce n'est point ici le lieu d'entrer dans plus de détails à ce sujet ni d'en exprimer toutes les conclusions qui en découleraient d'elles-mêmes; il faut poursuivre ma description de la tombe à cette époque et me tourner maintenant vers la grande inscription qui se trouve à Beni-Hassan dans le tombeau d'Ekhnoum-hôtep,

1. C'est-à-dire : comme les plus brillants guerriers, ceux que leur habileté à manier le glaive faisait nommer les *maîtres du glaive*.

2. Le nom n'a que cette lettre; mais on voit par le contexte qu'il s'agissait sans doute d'un pays de Syrie, peut-être le pays d'Amaour, celui des Amorrhéens.

3. Cette phrase qui ne se trouve pas dans la stèle par suite d'une lacune est évidemment appelée par le contexte et par la mention « plus qu'une ville d'Égypte » ; mais ce n'est qu'une restitution hypothétique.

4. Gayet, *Monuments de la XIIe dynastie*, pl. 16-32 et seqq. — E. de Rougé est le premier qui a traduit cette stèle dans son Catalogue du Musée du Louvre, et la traduction que je viens d'en donner repose fondamentalement sur la sienne; mais l'étude de la grammaire a fait des progrès depuis et j'ai cru pouvoir et devoir user de ces progrès.

5. J'ai fait observer ailleurs, dans mon *Essai sur les idées morales dans l'ancienne Égypte*, le parti qu'on pouvait tirer de cette inscription pour l'histoire des idées morales.

afin qu'on puisse juger des divers modes employés dans cette biographie monumentale dont il est question présentement. « Le prince héréditaire, celui qui marche en avant, le connu du roi, l'aimé de son Dieu, le chef des hauts pays de l'Orient, fils de Nehouri, Ekhnoum-hôtep, juste de voix, fait de la fille de prince, maîtresse de maison, Boqit, juste de voix, a construit ce monument pour lui-même dès la première fois qu'il travailla à sa ville, rendant son nom florissant pour les siècles, se figurant lui-même dans sa syringe funéraire pour toujours, rendant le nom de ses familiers florissant, figurant par suite de leur emploi les ouvriers et les gens de sa maison, ayant réparti chez ses vassaux tous les métiers et ayant présidé à tous les gens de plaisir tels qu'ils sont.

« Sa bouche dit : C'est moi que la Majesté de l'Épervier acclamé en vérité, le Vautour de la Haute-Égypte et l'Uræus de la Basse-Égypte acclamé en vérité, la Majesté de l'Horus sur son pavois, le roi de la Haute avec la Basse-Égypte, *Râ noub kaou*, fils du Soleil, Amonemhat, qui donne la vie, la stabilité, la puissance comme Râ éternellement[1]; c'est moi que le roi institua prince héréditaire[2], chef des hauts pays de l'Orient, prêtre de Hor et de Pakhit, par héritage du père de ma mère dans Monat-Khoufou[3]; il me fixa une stèle de limite au midi, dressant celle du nord durable comme le ciel, il divisa le grand fleuve en son milieu, ainsi qu'on avait déjà fait au père de ma mère, en vertu d'un arrêt sorti de la bouche de Sa Majesté de l'Épervier qui renouvelle les naissances, du Vautour de la Haute-Égypte, de l'Uræus de la Basse-Égypte, l'Épervier d'or né, le roi de la Haute et et de la Basse-Égypte, le *hôtep-hit Râ*, fils du Soleil, Amonemhat, qui donne la

1. Ces termes qui nous paraissent si extraordinaires faisaient partie du protocole obligé de chaque prince, avec quelques qualifications particulières à chacun d'eux. C'étaient des titres ancestraux, conservés soigneusement du temps où diverses tribus qui avaient pour *totems* l'épervier, le vautour ou l'uræus régnaient sur l'Égypte, jusqu'au moment où elles s'unirent toutes et tranférèrent à celui qui fut reconnu chef universel tous les titres et tous les *totems* particuliers.

2. Ce titre que je rends aussi est [hiéroglyphes], composé de [hiéroglyphes] + [hiéroglyphes] : *la bouche des humains*. C'est l'un des titres primordiaux qui furent attribués au roi dans l'antiquité égyptienne. Sous la variante [hiéroglyphes] *gardien des humains*, il correspond à peu près aux ποιμένες λαῶν d'Homère.

3. Il s'agit de la ville de Minieh, ou plutôt d'une autre ville non éloignée et déjà citée par la *Commission d'Égypte*.

vie, la stabilité, la puissance, comme Râ éternellement; — ce roi l'avait établi prince héréditaire, chef des hauts pays de l'Orient dans Monât-Khoufou, avait fixé une stèle de limite au midi, dressant celle du nord comme le ciel, avait divisé le grand fleuve en son milieu, de manière à séparer la rive droite dans le nome de Dou-Hor jusqu'à la montagne de l'est, lorsque Sa Majesté vint, écrasant le mal, se levant comme Toum lui-même et restaurant ce qu'elle avait trouvé en ruines, séparant chaque ville de sa voisine, faisant connaître à chaque ville ses frontières d'avec l'autre ville et dressant leurs stèles de délimitation durables comme le ciel, répartissant leurs eaux selon ce qui était dans les livres, réglant l'impôt d'après l'évaluation du produit, en raison du grand amour qu'il avait pour la justice : — voici qu'il établit le père de ma mère prince héréditaire, grand supérieur du nome de la Gazelle, fixa les stèles du midi de sa frontière au nome du Lièvre, celle du nord au nome du Chacal, divisa le grand fleuve en son milieu, ses eaux, ses champs, ses bois, ses sables jusqu'à la montagne occidentale établit son fils aîné Nakhet pour gouverner son héritage dans Monat-Khoufou, par grande faveur du roi, d'après un décret sorti de la bouche de l'Épervier qui renouvelle les naissances, le Vautour de la Haute-Égypte, l'Uræus de la Basse-Égypte, vivant de naissance, Épervier d'or, vivant de naissance, le roi de la Haute et de la Basse-Égypte, Khoperkera, fils du Soleil, Ousortesen, qui donne sa vie, la stabilité, la puissance comme Râ éternellement. Quant à moi, j'ai été noble dès ma naissance, ma mère étant passée princesse héréditaire en sa qualité de fille du prince du nome de la Gazelle, à la ville de Hat-schôtep-hît-râ, qui donne la vie, la stabilité, la puissance, comme Râ éternellement, pour être épouse du prince héréditaire, seigneur des villes, favori du roi de la Haute-Égypte, chéri du roi de la Basse-Égypte, en sa fonction de chef de ville, Nehouri, juste de voix, décédé. Le roi de la Haute et de la Basse-Égypte, qui donne la vie, la stabilité, la puissance comme Râ éternellement, me transmit, en qualité de fils de prince héréditaire, l'héritage du père de ma mère, en vertu de son grand amour de la justice, car c'est Toum lui-même que Râ-noub-kaou, qui donne la vie, la stabilité, la puissance, la dilatation de cœur éternellement comme Râ. Il me fit prince héréditaire en l'an XIV dans Monat-Khoufou, et voici que je la fis prospérer, ainsi que son trésor; je fis fleurir le

nom de mon père, construisant des salles pour le *double*, je transportai mes statues vers le temple de la ville, je leur donnai leurs offrandes de pains, liqueurs, eau, encens, viande pure : je choisis un prêtre du *double* et je le constituai possesseur de champs et de vassaux, je décrétai des repas funéraires à toutes les fêtes de la nécropole, à la fête du nouvel an, à la fête du commencement de l'année, à la fête de la grande année, à la fête de la petite année, à la grande fête, à la fête du grand feu, à la fête du petit feu, à la fête des cinq jours épagomènes, à la fête de la rentrée des grains, aux douze fêtes des mois, aux douze fêtes du demi-mois, à la fête des vivants et des morts, que si le prêtre du *double* ou quelque autre individu y change quoi que ce soit, qu'il cesse d'être, que son fils ne soit pas en sa place ! Je fus en faveur à la cour plus que tout ami unique, car le roi me distingua parmi ses nobles, et je fus mis en avant de ceux qui étaient en avant de moi ; l'élite des familiers du palais me fit hommage : tels les honneurs qu'on me rendit, tels les honneurs qu'on faisait à la face du roi lui-même, et pareille chose n'était jamais arrivée de la part de leurs maîtres. Je reçus ses faveurs parce qu'ils connaissent le lieu de ma langue[1] et la petitesse de ma forme, car je fus un féal près du roi, un honoré près de ses courtisans, moi le prince héréditaire, fils de Nehouri, Ekhnoum-hôtep, maître de la dévotion.

« Une autre faveur me fut faite : mon fils aîné Nakhet, né de Khéti, fut institué prince du nome du Chacal, par héritage du père de ma mère, il fut promu ami unique, mis à la tête de la terre du Midi et comblé de toutes les dignités par la Majesté de l'Épervier qui réunit les deux terres, le Vautour de la Haute-Égypte, l'Uræus de la Basse-Égypte, qui fait apparaître la vérité, Épervier d'or, lorsque les dieux n'existaient pas, le roi de la Haute et de la Basse-Égypte, Râ Khoperkhâ, fils du Soleil, Ousortesen, qui donne la vie, la stabilité, la puissance, comme Râ, éternellement ; — car ce prince se fit à lui-même un monument dans le nome du Chacal, restaurant ce qu'il avait trouvé détruit, fixant la limite du nome suivant le cadastre, réglant l'impôt sur l'évaluation du produit, mettant une stèle frontière à sa limite sud, dressant celle du nord durable comme le ciel, établissant dans

1. C'est-à-dire : ma discrétion.

les prairies des parties basses du terrain jusqu'à quinze stèles frontières, établissant pour les champs au nord du nome sa frontière vers le nome Ouob, et divisant le grand fleuve en son milieu de manière à en séparer la rive gauche dans le nome du Chacal jusqu'aux montagnes de l'ouest, quand le prince héréditaire, le fils d'Ekhnoum-hôtep, Nakhet, juste de voix, maître de la dévotion, se plaignit, disant : Moi, je ne connais pas les faveurs suprêmes venant du roi ! C'est un autre chef qui est conseiller, qui est ami unique, le plus favorisé parmi les amis, qui multiplie les apports au palais, un ami unique dont on ne peut assez récompenser les mérites, qui écoute les auditeurs, bouche unique qui étouffe les siens, qui amène ce qui est utile à son maître auguste, le passage du défilé des montagnes, le fils de Neheri, fils d'Ekhnoum-hôtep, Ekhnoum-hôtep, né de la maîtresse de maison, Khéti.

« J'ai fait vivre le nom de mes pères que j'avais trouvé détruit sur leurs portes, instruit que je suis dans la forme des lettres, exact dans leur reproduction, ne confondant pas l'une avec l'autre, car ce fut un fils pieux et qui fit fleurir le nom de ses ancêtres, que le fils de Neheri, Ekhnoum-hôtep, juste de voix, maître de la dévotion. Mon premier mérite fut de construire une grande salle, comme un individu qui se règle sur ce qu'a fait son père ; — car mon père s'était fait une salle de *double* à Meri-Nofrît, en pierre bonne et belle, pour rendre son nom florissant à toujours et se figurer lui-même à jamais, si bien que son nom vécût dans la bouche des mortels et durât dans la bouche des vivants sur sa syringe funéraire, dans sa maison construite à toujours [1], dans sa demeure d'éternité, en suite des faveurs du roi, car il était aimé au palais, il régna sur sa ville étant petit, il fut un favori... étant jeune homme, il fut le messager royal quand ses deux tresses dansaient encore sur ses tempes, dans son enfance, dans le pays du midi, à cause de sa discrétion et de son humilité, le fils de Sobekônekh, Neheri, juste de voix, maître de la dévotion, et, le roi le distingua parmi ses nobles, pour être prince de sa ville ; — devenu le prince Ekhnoum-hôtep, je fis un monument pour moi-même, la salle à libation de cette résidence,

1. Cette phrase semble donner raison à l'idée que j'ai énoncée plus haut, quand j'ai dit que le tombeau avait eu pour origine première la conception d'une maison pour le cadavre, comme il y en avait eu une pour abriter le corps pendant la vie.

j'édifiai la salle à colonnes que j'avais trouvée à terre, je l'étayai sur des colonnes neuves inscrites à mon nom propre et je fis vivre le nom de mon père sur elles; je témoignai mon activité par toute sorte de monuments, je fis à cette salle une porte de six coudées en bois d'acacia s'adaptant à la première partie de la syringe, deux battants de porte de sept coudées pour l'*aire* de la chambre auguste à libations de la syringe, une table pour les offrandes et le repas funéraire, de tous les monuments que je fis; je creusai toute la cavité, donnant ainsi de l'air à la muraille de l'hypogée pour la salle à libations de cette résidence, pour les pères et les enfants de cette résidence, construisant les monuments destinés aux ancêtres sur sa montagne, mieux que les édifices bâtis avant moi. Je suis illustre de monuments; j'ai dirigé, pendant des années de dégoût, les décorations de la salle à libation de cette résidence, afin d'édifier en mon nom par toutes les fondations que j'ai préparées en elle pour que jamais rien n'y manquât et je suis descendu dans la barque..., moi, fils Neheri, Ekhnoumhôtep, né de Boqit, juste de voix, seigneur de la dévotion. — A présidé à cette syringe, le chef des porte-colliers, Boqet[1]. »

Ces trois exemples suffiront pour montrer quel était à cette époque le genre de décoration qui, peu à peu, devenait coutumier dans les grandes stèles ou inscriptions que renfermaient les tombeaux de cette catégorie.

1. Burton, *Excerpta hieroglyphica*, pl. XXXIII et XXXIV; Champollion, *Monuments : notices descriptives*, t. II, p. 418-422; Lepsius, *Denkmäler*, II Abtheilung, p. 194-195; Brugsch, *Monuments égyptiens*, pl. 15-17; Reinisch, *Ægyptische Chrestomathie*, I, pl. 1-4. Elle a été traduite par M. Brugsch dans le texte de ses *Monuments égyptiens* et dans son *Histoire de l'Égypte*, édit. allem., p. 139-149 et 149-150, et par M. Maspero dans le *Recueil des travaux*, etc., 1re année, p. 161-169. — Toute la traduction qui précède est en grande partie la même que celle de M. Maspero, que je n'ai fait que compléter et légèrement améliorer. Je ferai observer ici qu'en lisant seulement la traduction qui précède, le lecteur s'apercevra que nous sommes loin de la belle phrase cadencée de la stèle d'Abydos. Pour ma part, je crois que l'inscription de Beni-Hassan est fautive bien souvent telle que nous l'avons. Dans la dernière phrase, le mot *porte-collier* désigne la classe de personnes attachées à tel ou tel maître dont on portait le collier distinctif, comme on le met maintenant aux chiens chez nous. Cette classe attachée à la fortune et aux possessions territoriales de telle ou telle grande personnalité égyptienne nous fait penser aux serfs, aux manants attachés à la glèbe qu'a connus le moyen âge. Ce qui était d'abord une sauvegarde pour les hommes à l'aurore des sociétés est devenu, par la suite, une tyrannie insupportable, grâce aux progrès de la civilisation. Les colliers dont on décore toujours les hommes célèbres ont ainsi été à l'origine une marque de dépendance et de servitude, et il est curieux que les hommes considèrent cela comme le plus grand honneur.

On y peut voir facilement les progrès accomplis dans la société, la religion et la morale. Les dieux célestes y font leur apparition, la légende d'Osiris s'y affirme et, au lieu des formules quelquefois très difficiles à comprendre et à expliquer qui donnent les progrès faits par le défunt dans la carrière administrative, on a tout au long le récit des services rendus au Pharaon, des guerres faites avec lui, des faveurs conférées, et, ce qui est bien plus important encore, du gouvernement d'une grande principauté dans ses multiples acceptions. On sent que le milieu a changé, que l'Égypte est passée définitivement à la puissance féodale, que la société s'est assise, en un mot que tout a progressé dans la voie de la civilisation et dans la vie de la nation. Nous sommes bien loin en effet des données de l'inscription d'Ouni, laquelle nous est parvenue à l'état presque isolé ; tandis que, sous le Moyen Empire, il est quasi de règle que les grands feudataires du royaume égyptien consignent, sur les murs de leurs tombeaux, l'histoire entière de leur vie, depuis le moment de leur naissance, alors qu'ils n'étaient hauts que d'une coudée, jusqu'aux moments où ils sont élevés aux plus hautes dignités en passant par l'âge auquel ils avaient été élevés avec les enfants royaux et avaient appris l'art difficile et glorieux de la natation[1].

Je ne peux m'empêcher ici de faire observer que la grande inscription du tombeau d'Ekhnoum-hôtep vient confirmer ce que j'ai dit plus haut à propos de la construction des tombeaux, de leur fermeture, de leur ouverture, de leur concession par le roi : je ne pouvais désirer de meilleures preuves de la théorie à laquelle je me suis rangé que le témoignage d'un habitant de l'ancienne Égypte à la XIIe dynastie. Souvent les tombeaux concédés par le roi à la fin de la vie de ses grands officiers ne pouvaient pas être prêts pour l'heure des funérailles et le fils devait achever ce que le père avait commencé : c'est ce que nous avons vu pratiquer par Ekhnoum-hôtep, sans compter que le titre de *juste de voix* donné à son fils aîné

1. *Inscriptions of Siout*, pl. 15, l. 22-24. Les nageurs ont toujours été fort admirés en Égypte, et l'on peut voir, dans le *Martyre de Jean de Phanidjôit*, quel rôle les maîtres nageurs jouent dans la triste histoire qui se termine par le mort du chrétien Jean (cf. Amélineau, *Martyre de Jean de Phanidjôit*, extrait du *Journal asiatique*, mai et juin 1887, p. 65). Pendant tout le moyen âge et encore après, ces maîtres nageurs ont conservé une sorte d'influence brutale, parce qu'ils étaient admis à se précipiter dans le Nil au moment où se faisait l'ouverture du canal appelé du nom de *Khalig*.

Nakhet nous assure que l'architecte en chef du tombeau, Boqet, acheva la décoration longtemps après la mort du possesseur. Certains de ces tombeaux, eu égard aux mérites de la famille et aux services rendus aux Pharaons, étaient concédés héréditairement comme la principauté : c'est ce qui nous explique comment Ekhnoum-hôtep ne mentionne pas la concession du tombeau parmi les plus grandes faveurs royales, et comment il put le faire commencer sitôt après son accession au gouvernement de la principauté. Enfin la mention des réparations opérées dans le tombeau de son père et de la continuation de la construction nous est une preuve évidente que la tombe était encore absolument personnelle.

Il n'en est pas ainsi seulement pour la partie biographique, un semblable progrès eut lieu pour la partie de pure décoration. On ne se contente plus de quelques scènes de la vie agricole, de la vie civile et du sacrifice, on élargit singulièrement le cadre, et toutes les occupations diverses de la vie viennent occuper leur place sur les murs de la paroi. L'inscription d'Ekhnoum-hôtep nous a déjà appris que, dans son tombeau, il avait figuré tous les ouvriers et les gens de sa maison, ses vassaux, suivant leur métier et tous ceux qui rendent une fête agréable, c'est-à-dire les baladins, les danseurs et les musiciens tels qu'ils étaient. Le système un peu étroit de l'Ancien Empire s'est donc élargi; il a presque atteint ses extrêmes limites. Grâce aux tombeaux de Beni-Hassan, de Berscheh, pour ne citer que ceux-là, nous pouvons connaître à peu près toute la vie civile et sociale des Égyptiens. Je vais en donner la description sommaire, comme je l'ai fait pour l'Ancien Empire : ce n'est pas en effet ici le lieu d'expliquer tout au long, avec tous les développements qu'elles comporteraient, les diverses habitudes ou coutumes de l'ancienne Égypte sous le Moyen Empire.

Les scènes agricoles ne s'offrent pas à nous à cette époque, bien différentes de ce que nous avons eu déjà l'occasion de voir à l'époque précédente : elles sont cependant un peu plus compliquées et plus détaillées que celles de l'Ancien Empire, surtout si l'on regarde les divers détails sur lesquels les sculpteurs ou les peintres égyptiens ont insisté avec une sorte de prédilection. La préparation de la terre se fait toujours à la charrue traînée par des bœufs, et quelquefois par des vaches, ou à la herse par des

hommes; l'ensemencement se fait à la volée, comme autrefois, le piétinement des semences par les troupeaux de chèvres ou de moutons, conduits par des bergers qui usent fortement du bâton, afin de faire fouler aux pieds des animaux la semence et de la faire enfoncer dans la terre imprégnée d'eau. On ne voit pas plus qu'à l'époque précédente l'usage de l'irrigation qui semble cependant avoir été nécessaire de tout temps dans ce pays desséché par des chaleurs torrides; mais, pour une raison ou pour une autre, on n'a représenté ni les *schadoufs*, ni les autres manières en usage pour arroser. La moisson, la mise en gerbes, le transport des gerbes du champ sur l'aire où l'on devait les battre se fait comme autrefois, et les ânes que le bâton mène, qui se dérobent et vont où leurs conducteurs ne voudraient pas les voir aller, qui se mordent les uns les autres, qui se jettent avec fureur sur les ânesses ou qui renversent leur fardeaux fournissent toujours des scènes pittoresques aux artistes égyptiens. Le dépiquage se fait encore par des bœufs qui marchent en rond autour des tas de gerbes, ou par des ânes qu'on a dressés à cet exercice. Puis on met de suite le grain dans les greniers ou magasins, sans qu'il soit question de l'opération du vannage, qui cependant avait dû être fait, tout comme il était fait sous l'Ancien Empire. Les greniers sont de forme différente : c'est alors qu'apparaissent les greniers voûtés à la partie supérieure et ayant une petite ouverture à laquelle on atteignait par une sorte d'escalier et par laquelle on jetait le grain qui remplissait les greniers pendant que, pour retirer ce dont on avait besoin, on se servait d'une porte ménagée dans la partie inférieure[1]. Les terres qu'on ensemençait à cette époque devaient être déjà fort considérables, tandis qu'au contraire la division de la propriété telle que nous l'entendons n'existait pas, en dehors des limites des nomes

1. On a comparé ces sortes de greniers à des *silos*, et l'on a même employé ce mot pour les désigner; mais je ferai observer que nous sommes en présence d'une civilisation tout à fait différente. Les *silos* sont creusés dans la terre : les Égyptiens, d'après la représentation des scènes qui nous sont parvenues, n'ont jamais fait usage de ces *silos* à l'époque historique : ils avaient des greniers qui sont représentés comme étant de diverses formes. Primitivement, qu'on ait fait usage des *silos*, c'est ce qui me paraît souverainement invraisemblable, si on ne les a pas placés dans les terrains qui échappaient à l'inondation, et encore les infiltrations du Nil auraient-elles rendu ces cachettes très humides et par conséquent très peu utiles. Aujourd'hui encore, les greniers de Beni-Hassan sont toujours en usage en Égypte : j'en ai vu de semblables dans le monastère de Moharraq.

particuliers. Les grands feudataires de la couronne égyptienne devaient posséder en propre, sous la dépendance des Pharaons, leurs nomes et les habitants qui devaient être nourris aux frais du monarque : les comptes des greniers qui sont figurés dans un tombeau de Beni-Hassan, celui d'Amoni, montrent bien qu'il en devait être ainsi par la fabuleuse quantité de céréales qu'il contenait. Les chiffres des quantités mises dans ces greniers sont données en quatre rangées qu'a copiées Champollion[1]; la première de ces quatre rangées comprenait 8,000,800 boisseaux; la seconde 8,215,700 ; la troisième 8,083,800 et la quatrième 8,120,200. Le boisseau est mis ici comme une mesure quelconque de matières sèches ; mais c'était la plus petite mesure que pouvaient employer les Égyptiens, et il pouvait aussi bien se faire qu'ils employassent par exemple l'*ardeb* ou le demi-*ardeb* : le fait est que les représentations nous montrent des hommes portant des sacs qui peuvent contenir au moins 25 litres, mais plus certainement un demi-hectolitre. Les diverses qualités du grain ne sont pas désignées ; mais il faut ici se rappeler l'inscription du prince de Siout, Kheti, qui s'honore d'avoir rassasié tout son nome de blé du nord, c'est-à-dire de froment de la Basse-Égypte et non de dourrah.

L'élevage des bestiaux n'a pas changé ; ce sont les mêmes scènes et les mêmes espèces. Cependant on découvre dans les scènes empruntées à cet ordre de choses une certaine recherche plus grande de la réalité à laquelle nous n'avions pas été accoutumés par l'Ancien Empire. Les scènes de saillie se voient encore fréquemment dans un tombeau de Beni-Hassan : on voit même un taureau qui flaire une vache ; les mères se retournent en allant aux champs de *bersim*, pour regarder leurs veaux qui gambadent derrière elles ; les taureaux se précipitent ou sont poussés les uns sur les autre- par leurs bouviers, ils se livrent des combats furieux, et il semble quelques fois que les Égyptiens éprouvaient à les regarder se battre tout autant de plaisir que les Espagnols et les habitants du midi de la France en éprouvent à voir les modernes combats de taureaux ; les bergers se gaudissent à les regarder et nul doute que leurs lazzis ne vinssent agrémenter le spectacle qui leur était ainsi offert ; mais d'autrefois les bouviers se précipi-

1. Champollion, *Notices des monuments de l'Égypte et de la Nubie*, II, p. 431-432.

taient pour séparer les combattants à grands coups de bâton, ou avec des bâtons crochus, quand les coups ne suffisaient pas. Les scènes de troupeaux surpris par l'inondation se montrent encore avec des détails plus précis et plus rapprochés de la nature. Les troupeaux suivent les bergers à la nage, pendant que d'autres animaux moins dociles refusent de descendre dans l'eau et ne sont ramenés à l'endroit où ils doivent descendre qu'à grand' peine et avec force coups de bâton. Les bergers avaient sans doute récité la formule qui devait aveugler le crocodile, car celui-ci apparaît au fond du canal, comme cloué à sa place et rempli de stupeur, se contentant de regarder passer ceux qu'il n'aurait pas demandé mieux que de dévorer. Les engraisseurs apparaissent aussi avec leur pâtée et leur bâton, pour faire entrer la nourriture dans la bouche de l'animal gavé. Les troupeaux de chèvres sont pittoresquement disséminés et occupés à brouter les feuilles des arbres, pendant que les chevriers, portant sur leur épaule une besace suspendue à l'extrémité recourbée de leur houlette, les suivent et les gourmandent. D'autres bergers, comme les âniers, les bouviers, apportent, dans des paniers qui sont au bout de leurs suspensoires, des herbes pour la provision de la nuit ou le repas du soir. Il y a sans doute parmi eux des voleurs de bestiaux, ou quelque jeune berger qui aura préféré le jeu à la garde du troupeau qui lui avait été confié, car l'on voit que des gens ont été saisis, et parmi eux un tout jeune homme, qu'on les a conduits devant les chefs ou les surveillants, qu'on les a interrogés et que finalement on les a condamnés à recevoir la bastonnade qui leur est appliquée sur-le-champ.

Les animaux de basse-cour n'ont pas non plus varié, les oies, les canards sont toujours aussi innombrables, ainsi que les autres animaux que j'ai déjà signalés. On ne voit pas davantage apparaître la poule avec ses poussins, et, au contraire, certaines espèces que l'on élevait en grand nombre sous l'Ancien Empire, tendent à disparaître : à peine, si nous retrouvons un ou deux troupeaux de cigognes dans les tombes de Beni-Hassan, et nous ne retrouverons plus aucune demoiselle de Numidie. Sans doute les peintres ou sculpteurs égyptiens n'auraient pas mieux demandé que d'exécuter encore la silhouette de ces oiseaux éminement décoratifs, s'ils eussent eu à reproduire des scènes autres que celles qu'ils voyaient tous les

jours, et si ces animaux, dont la chair est assez coriace, avaient pu fournir une nourriture agréable, nul doute qu'on les eût conservés dans les basses-cours égyptiennes. Les engraisseurs se trouvent aussi dans les basses-cours, gravement occupés à gaver les oies et les canards, dans une vérité de pose vraiment artistique.

Parmi les travaux qui se rapportent presque immédiatement à la terre doit se ranger la cueillette des fruits, au nombre desquels il faut mettre en première ligne le raisin. La vigne était en effet connue et très goûtée en Égypte à cette époque et c'est une nouvelle preuve que le bon Hérodote sommeillait le jour où il a écrit que la vigne était inconnue en Égypte. Je m'étonne toujours qu'après un tel exemple d'oubli de la part d'un historien, on hésite encore à croire qu'il ait parfois pu se tromper, et qu'on ne soit pas persuadé au contraire qu'un grand nombre de ses renseignements, pour ne pas dire le plus grand nombre, sont controuvables. Non seulement la vigne continuait d'être connue et cultivée en Égypte, mais on y continuait encore de savoir apprécier la différence des crus. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer tout au long cette question : il me suffira de dire que la cueillette du raisin est représentée sur les parois des tombes de Beni-Hassan, comme elle l'était déjà dans les tombeaux de l'Ancien Empire, ainsi que je l'ai dit. A la XII[e] dynastie, le pressoir que nous avons déjà rencontré précédemment continue toujours d'être en usage ; mais on a eu soin d'agrémenter la scène de quelques détails piquants. Les vendangeurs sont aidés dans leur besogne par des singes qui préfèrent mordre à belles dents dans les raisins, au lieu de les mettre dans les couffes présentes à côté d'eux. Le singe, surtout le cynocéphale, a toujours été un animal favori du peuple égyptien qui admire encore ses grimaces et l'accable toujours de friandises. Quand la cueillette est terminée, on permettait aux chèvres de brouter les extrémités des feuilles non encore desséchées. En outre, les Égyptiens de cette époque connaissaient une autre sorte de pressoir que celle qui a été indiquée plus haut : les tombeaux de Beni-Hassan nous représentent en effet une autre manière de faire le vin plus primitive sans doute, ou encore en usage chez des propriétaires plus pauvres : elle consistait à mettre les raisins dans une sorte de sac qui avait à chaque bout une maille où l'on passait un bâton, puis deux hommes

tordaient le sac en sens inverse et les raisins comprimés laissaient échapper leur jus à travers la toile. Les jarres dans lesquelles on mettait le précieux liquide étaient portées avec grand soin dans le cellier, cachetées et rangées en bon ordre, afin de les préserver du bris et de les conserver en bon état. Mais ce vin naturel n'était pas alors le seul connu en Égypte : les habitants de la vallée du Nil connaissait aussi le vin cuit. Pour le faire, ils cuisaient le moût obtenu en pressant les raisins par le procédé qui vient d'être indiqué ou par quelque autre manière, dans un vase placé sur un fourneau : un homme se tenait au pied pour remuer le liquide et enlever les bavures, pendant que d'autres hommes passaient ensuite le moût cuit à travers un linge, et le liquide ruisselait tout rouge dans un vase.

L'horticulture commence aussi à se montrer à cette époque et même dès l'Ancien Empire ; mais elle semble toujours restée à l'état rudimentaire. On se contente de peindre des arbres dans lesquels des hommes montent pour recueillir les fruits, avec l'aide des singes. Les arbres fruitiers représentés se réduisent presque au seul sycomore, quoique l'Égypte, dès cette époque, dût connaître un certain nombre d'autres essences, puisqu'on voit des fruits de diverses sortes représentés dans les tombes. Mais pour une raison ou pour une autre, les artistes égyptiens n'aimaient pas alors à représenter les arbres, et il est vrai de dire qu'ils réussissaient très mal à les représenter. Cependant l'arrosage est représenté dès cette époque, et l'on voit les paysans, jardiniers ou autres hommes, arroser le terrain au moyen de petits vases d'eau qu'ils portent suspendus au haut de l'instrument qu'on appelle une briche ou suspensoire. Rien n'indique encore le développement que prendra plus tard la représentation des jardins et des arbres dans les tombes thébaines, sans doute après l'expédition victorieuse de la reine Hâtschopset dans le pays de Pounit et le soin qu'elle prit d'en rapporter les divers arbres inconnus dans son royaume.

Pour ne pas quitter la terre ou l'eau sans avoir achevé la nomenclature des représentations qui s'y rattachent, je dois parler de la chasse et de la pêche. La chasse semble avoir été l'un des plaisirs favoris et l'une des occupations les plus recherchées des grands seigneurs égyptiens et de leurs vassaux. Si l'on en juge par le nombre de fois qu'ils se sont plus à représenter à cette époque des scènes de chasse, on peut même dire qu'ils

auraient préféré à tout autre cet exercice si fort en honneur jusqu'à notre âge. On trouve en effet sur les parois des tombes du Moyen Empire, non seulement des représentations fort nombreuses de scènes de chasse, mais encore à peu près de toutes les manières dont on pouvait chasser les animaux sauvages, ceux que la sauvagerie seule de leur caractère emporte loin de l'homme et ceux que nous accusons de férocité parce qu'ils se conduisent à l'égard des autres animaux exactement de la même manière que l'homme et qu'ils ont adopté à son égard les mêmes sentiments qu'il professe à leur endroit. Pour les gros animaux, on se servait de trappes où la bête sauvage s'enfonçait par mégarde et se trouvait prise, de grandes toiles maintenues par des piquets où l'on réussissait à enfermer les bœufs des montagnes et où on les criblait ensuite de flèches. On pouvait au besoin se servir du *lasso* ou de boules qu'on lançait de loin et qui atteignaient, quand l'adresse ne faisait pas défaut, l'animal poursuivi et l'arrêtaient net. On se servait surtout à l'égard des animaux peu dangereux, comme l'antilope, les gazelles et tous les animaux du désert qui aiment leur liberté, de l'arc et des flèches : on avait aussi dressé certains animaux à cet exercice, comme les chiens. Les chiens à cette époque encore lointaine étaient tenus en grande faveur par les Égyptiens : on en voyait de toutes les sortes, depuis le grand lévrier qu'on nomme actuellement *sloughi* jusqu'aux petits chiens qu'on représente suivant leur maître la queue en trompette. Les artistes égyptiens ont admirablement saisi les particularités de chaque espèce et ils ont parfaitement su les rendre, de même que ceux des animaux qu'ils ont fait poursuivre par leurs chiens. Mais ils n'avaient pas seulement à domestiquer les chiens pour cet exercice, ils avaient aussi réussi à domestiquer le lion et à le faire servir à leurs chasses, malgré le danger présenté par le caractère de cet animal que la seule vue du sang semble rendre furieux. Les animaux que les Égyptiens chassaient ainsi sont représentés avec tous les caractères qui les diversifiaient et l'on peut parfaitement bien les reconnaître pour ce qu'ils sont en réalité et leur attribuer les dénominations scientifiques dont on les désigne aujourd'hui rien que sur la simple représentation qu'en ont faite les peintres de l'Égypte. Parmi ces animaux, on remarque plusieurs espèces d'antilopes, des bubales, des gazelles, des bouquetins, des cerfs, des chacals, des loups, une

panthère, des lièvres, des porcs-épics[1] et des autruches. Les oiseaux offraient toujours aussi une proie facile aux chasseurs. Les oiseaux d'Égypte ne sont pas très fuyards et les Égyptiens en profitaient, car ils n'ont jamais eu grande pitié pour les « chantres ailés du printemps », comme on les a nommés avec plus de poésie que d'exactitude. La végétation extraordinaire qui succède à l'inondation, les marécages que forme l'eau du Nil dans les terrains où, pour une cause quelconque, elle séjourne au delà du retrait des eaux, les fourrés épais qui s'y forment en quelques semaines, sont des conditions vraiment propices à la propagation et à la multiplication des oiseaux. Aussi les oiseaux sont-ils encore très nombreux en Égypte et devaient-ils l'être beaucoup plus dans l'antiquité. Ils fournissaient une chair que les Égyptiens appréciaient beaucoup et désiraient vivement se procurer. Les Pharaons et les grands seigneurs regardaient cette chasse comme de véritables parties de plaisir; ils s'y rendaient sur des barques légères qui pouvaient facilement trouver accès en ces fourrés, et les oiseaux qu'ils surprenaient étaient si peu farouches et si nombreux qu'un simple *boumerang* suffisait à assurer une chasse rémunératrice et abondante. Quelquefois les chasseurs tiennent à la main gauche, par les pattes, deux ou trois canards ou deux ou trois oies, qui servaient d'appeau pour attirer les autres oiseaux de même espèce. Ceux-ci tombaient étourdis et on les ramassait, tout comme on faisait sous l'Ancien Empire. Les Pharaons et les grands seigneurs se faisaient accompagner de leurs femmes et de leurs enfants qui avaient grand plaisir à voir les exploits cynégétiques du chef de leur famille, à ramasser les pauvres oiseaux étourdis et à les achever. On avait dressé aussi à cette chasse peu terrible un animal très célèbre chez les auteurs classiques et très aimé des Égyptiens à cause de sa fidélité, je veux dire l'ichneumon. Il grimpait le long des tiges de papyrus et des autres plantes aquatiques dont le fouillis formait le fourré, et il savait très bien trouver son propre plaisir dans les nids remplis d'œufs ou d'oisillons. Les oiseaux poursuivis et atteints dans ces chasses étaient surtout des canards,

1. Ce point n'est pas certain, car il peut aussi s'agir du hérisson, comme un certain nombre d'auteurs l'ont pensé; mais les piquants sont si longs et l'animal est de telle taille, bien que petit, que l'on ne peut guère penser au hérisson. Cependant, j'ai tenu à dire qu'il pouvait s'agir du hérisson

des oies sauvages; mais on y trouvait aussi des oiseaux moins communs et ces sortes de scènes ont fourni toute une série d'oiseaux peints avec la plus grande fidélité, ayant au-dessus le nom que leur donnaient les Égyptiens, doués de tous leurs traits caractéristiques, ce qui vaut mieux pour nous, et sur chacune de ces espèces le savant peut aussi mettre la dénomination scientifique. Mais il n'y avait pas que cette sorte de chasse aux oiseaux qui fût usitée en Égypte, il y avait aussi des filets, des cages et toutes sortes d'engins destinés à prendre les malheureux volatiles et ils sont fidèlement dessinés sur les parois des tombeaux. La manière la plus souvent représentée de prendre les oiseaux à cette époque était celle que nous avons déjà vue rencontrée sous l'Ancien Empire; elle se pratiquait sans aucun changement et elle rappelle d'assez loin le filet dont on se sert en France et ailleurs pour la pêche et que l'on appelle *senne*, car on le tirait de la même manière; mais il était plutôt fait comme une sorte de nasse. Les pièges étaient de diverses sortes, ou ronds, ou en forme de losange, ou de forme à moitié ovale; ils sont représentés les uns tout tendus, les autres ayant déjà pris leur proie, pendant que le chasseur est aux aguets, l'œil ouvert et fixé sur les oiseaux qui s'approchent pour prendre le grain dont est rempli le petit auget qui occupe le milieu du piège.

De la chasse à la pêche, il n'y a qu'un pas à faire, et souvent, en Égypte, il n'y avait pas même besoin de faire ce pas, car, quand il s'agissait de la chasse aux oiseaux aquatiques, on pouvait en même temps se livrer aux douceurs de la pêche. La pêche la plus simple et par conséquent celle qui dut être la plus ancienne est la pêche à la ligne. Les Égyptiens ne se servaient que d'une très petite ligne qu'ils tenaient à la main et à laquelle était attaché un hameçon, d'autres fois la ligne elle-même était attachée à un bâton : les hameçons de bronze étaient recouverts d'un appât quelconque, quoiqu'on n'usât pas des insectes qu'on emploie de préférence aujourd'hui, et la ligne n'avait pas de flotteur pour indiquer si le poisson mordait. Mais les Égyptiens n'en étaient pas restés à ce mode primitif de pêche; ils employaient aussi le filet et surtout la tirasse dont ils se servaient comme lorsqu'il s'agissait de la chasse aux oiseaux aquatiques. Ils avaient en outre le harpon qu'ils enfonçaient dans les poissons qui s'approchaient à leur portée : ce harpon était quelquefois à une seule dent, mais d'autres

fois il avait deux et même trois dents. On s'en servait surtout pour la chasse à l'hippopotame qui, bien que dangereuse, semble avoir été beaucoup aimée par les Égyptiens, sans doute en raison du danger qu'elle présentait. Dans un tableau, on voit trois ou quatre de ces animaux poursuivis par les chasseurs : l'un d'eux a avalé l'appât qui était attaché à une corde et alors il est harponné et s'enfuit : la corde se déroule entre les mains d'un homme monté sur une barque et l'animal toujours tenu en laisse finissait par être pris. Ce sont là des procédés encore en usage, à peu de chose près, pour la pêche à la baleine. Dans d'autres scènes, l'hippopotame, avec sa femelle et son petit s'enfuit dès qu'une barque commence d'entrer dans les fourrés où il cachait ce qu'il avait de plus cher. Toute cette diversité de détails montrent bien que les Égyptiens ne s'en sont pas tenus à un seul type de personnages ou de représentations, comme on le répète d'ordinaire par manque de connaissance directe des monuments.

Le retour de la chasse et de la pêche ont souvent exercé l'habileté des peintres de l'Égypte, en même temps que leur verve. C'est un des sujets les plus fréquemment exécutés à cette époque. On porte le butin de toutes sortes de manière, soit à la briche et les oiseaux se sont alors enfermés dans des cages, et de même les lièvres et les porcs-épics : on ramène aussi les gazelles de la même manière ; les antilopes sont conduites par les cornes, ou bien posées sur le cou du serviteur qui tient leurs pattes d'une main et de l'autre conduit en laisse une couple de chiens. Une hyène prise dans une trappe est rapportée suspendue, par les pattes qui sont attachées à une perche de bois que portent deux hommes sur leurs épaules, dans la même manière qu'on porte encore aujourd'hui les lapins tués dans une battue. Le gibier mort était sans doute transporté dans les plateaux de la briche ou de toute autre manière ; mais cette action n'est jamais représentée dans les peintures des tombeaux sous l'Ancien comme sous le Moyen Empire. Le poisson pris à la pêche était porté à la main par les serviteurs du pêcheur, s'il en avait, ou par le pêcheur lui-même. Butin de chasse ou de pêche était porté au magasin où on l'apprêtait, salait et conservait dans de grandes jarres en terre qu'on fermait, scellait, étiquetait et qu'on rangeait ensuite dans le magasin.

A l'agriculture et aux travaux des champs se rattachent aussi les

métiers en usage pour l'utilisation des plantes textiles. Le lin était séparé de ses graines dans le champ même où on le récoltait, grâce à l'instrument dont j'ai déjà parlé et qui ressemble au peigne de fer en usage dans les départements de l'Ouest pour peigner la filasse. Les opérations suivantes, telles que le rouissage, le séchage, si le rouissage était fait à l'eau, le broyage, le chauffage ne sont pas représentées sur les monuments égyptiens; mais le battage au maillet qui précédait le broyage est au contraire peint sur les parois des tombeaux. Les autres opérations, s'il y en avait, qui précèdent le filage, ne se voient pas non plus dans les tombeaux; mais les fileurs sont représentés en assez grand nombre dans les tombes de Beni-Hassan, comme ils se voient encore dans les rues des grandes villes ou dans les simples villages de l'Égypte : le fuseau dont on se servait à la XIIe dynastie est exactement le même que le fuseau en usage de nos jours dans la vallée du Nil. Les tisseurs succèdent aux fileurs, comme les tisseuses aux fileuses : leurs métiers, dressés devant eux en certains cas, enfoncés sous terre en grande partie dans certains autres, sont tout montés, les fils sont allongés prêts à être tissés par l'ouvrier ou l'ouvrière. Quand la toile était ainsi faite, on la blanchissait au siphon, on la teignait de diverses couleurs, et les foulons entraient en exercice, lavant, étendant la toile, afin qu'on pût la mettre en usage. Il y avait même dans la domesticité égyptienne un chef de lingerie, qui est représenté et nommé dès cette époque. Quelquefois on teignait les fils qui devaient servir aux étoffes avant de les tisser; on disposait la trame de telle sorte que les fils fissent des dessins agréables et l'on n'avait plus qu'à étendre la chaîne. Le fait est que l'on faisait sans doute dès cette époque des tissus très fins avec le lin, la laine et le coton[1]; mais le coton n'est jamais représenté et l'animal producteur de la laine ne l'est que bien rarement, jamais sous le Moyen-Empire.

Les métiers qui travaillent le bois ne sauraient manquer dans la décoration des tombeaux de cette époque. On voit de grosses pièces de bois, suspendues sur des chevalets primitifs, un à chaque bout, pendant que des

1. Le *coton* entrait pour une grande partie dans le tissage des étoffes, c'est certain, puisque les toiles de momies sont faites de coton, comme l'analyse chimique nous l'a révélé : on voit donc combien ce serait anti-scientifique de conclure de la non-représentation du coton sur les monuments à la non-existence de cette plante en Égypte et à son non-emploi par les tisseurs égyptiens.

ouvriers assis sur la poutre l'équarissent et la parent avant de la scier; le sciage est représenté bien simplement : on mettait la pièce de bois debout et un seul ouvrier, armé d'une scie, commençait à la scier par le haut, en ayant soin d'introduire dans la rainure de la scie un coin de bois, ou peut-être de métal, qui facilitait le jeu de l'instrument. D'autres ouvriers travaillaient à la doloire, creusaient des mortaises, faisaient usage en un mot des outils qu'ils avaient à leur disposition; tous ont le geste naturel qui est le signe d'une grande habileté technique et d'un grand usage. D'autres ouvriers encore polissent des bâtons qu'ils ont préalablement soumis à l'action du feu, en font des sceptres, des bâtons de commandement, des armes, des arcs, des avirons : la plus grande activité règne dans cette ruche d'ouvriers, chacun est à sa besogne et y travaille avec ardeur. Le charpentier de navire assemble les diverses pièces de son bateau, comme nous l'avons déjà vu sous l'Ancien Empire, après que le bûcheron les a dégrossies. Les uns et les autres égaient leur travail de saillies qu'ils regardaient comme fort spirituelles, mais dont nous ne comprenons plus guère le sel, car elles consistaient en allitérations de syllabes formant à peu près les mêmes mots avec des sens différents[1]. Les Égyptiens ont toujours été très sensibles à la beauté des calembours, beauté qui depuis longtemps s'est quelque peu déflorée, mais que la boutade de Voltaire : Les jeux de mots sont l'esprit de ceux qui n'en ont pas, n'a pas fait complètement disparaître.

Le cordonnier est à son échoppe, travaillant le cuir, maroquinant la peau après l'avoir tannée, en formant des sandales qu'il fait d'abord par pièces et morceaux avant de les assembler, et qu'il suspend aux murs de sa maison. Il a déjà les principaux outils nécessaires à son métier et sait découper une peau d'animal avec une dextérité surprenante.

Les fabricants de meubles sont occupés à façonner leurs sièges et leurs fauteuils: ils connaissent déjà l'usage du violon pour percer les trous qu'ils croient nécessaires, ou pour tourner les pieds des sièges et leur donner toute l'élégance que leur habileté réclame. Ils font des petits coffrets à tête

1. Pour donner une idée exacte des jeux de mots des Égyptiens, je ne saurais mieux faire que de les comparer à ce qu'on faisait il y a quelques années sur des noms, comme celui de Victor Hugo, dont on séparait les quatre syllabes Vic, Tor, Hu, Go, en disant : victuaille (Vic tue ail), torpille (Tor pille), urinoir (Hu rit noir). se goberger (ce Got berger).

humaine, d'autres à simples montants, et ces derniers sont toujours en usage dans l'Égypte contemporaine, car je les ai souvent vus portés dans les convois funèbres, tout comme on les portait dans l'ancien temps.

Le forgeron a déjà son enclume sur laquelle il appuie le fer ou le métal que façonne son marteau ; il a tout près de lui sa forge portative dans laquelle il allume son feu, grâce à un système de soufflets qu'il presse avec le pied. Il fait aussi usage du chalumeau pour activer le feu. Il a les marteaux, les tenailles, ou pinces, que réclame son métier, et quand il a retiré du feu le morceau de métal qu'il a chauffé afin de le rendre malléable, il le bat avec courage et lui donne la forme qui lui convient.

Les ouvriers qui travaillent les métaux précieux sont aussi à l'œuvre ; ils pèsent d'abord l'or dans des balances déjà exactement faites, comme celles dont on se sert encore communément dans le commerce ordinaire ; ils le jettent ensuite dans le creuset, le fondent et le retirent pour le travailler à leur aise et en former des bijoux qui iront orner les chevilles, les poignets ou les oreilles des grandes dames égyptiennes, quand les hommes ne les porteront pas eux-mêmes dans les mêmes circonstances et aux mêmes endroits du corps que les femmes.

Le barbier rase gravement son client ; il tient son rasoir de la main droite et maintient de la main gauche, dans la position voulue, la tête de son client. Il lève une jambe que le client prend dans sa main, avec un plaisir évident ; toute cette scène respire la nature saisie sur le fait et rendue avec une grande liberté d'allures, une grande sûreté de main et une illusion parfaite.

Les potiers sont aussi à l'ouvrage ; ils pétrissent l'argile avec les pieds, ou avec les mains quand la terre doit avoir une plus grande finesse, avant de la passer au tour pour en former les innombrables vases de toutes formes que la civilisation égyptienne exigeait ou que leur fantaisie leur suggérait. Quand le vase est formé et vernissé, ils allument leur four et le font cuire, pour le retirer ensuite après la cuisson et le remplacer par d'autres qui viennent de sortir du tour et qu'on apporte pour leur faire aussi subir une cuisson qui les rendra propres aux divers usages auxquels on les destine.

Les verriers pèsent les diverses substances qui entrent dans la confection du verre, comme matière première ; ils les jettent dans la fournaise et,

quand la pâte s'est formée sous l'action du feu, qu'elle est devenue liquide à souhait, quoique consistante, et qu'elle s'est déchargée de toutes les impuretés, ils en prennent une certaine quantité au bout d'un chalumeau et soufflent pour former les vases qui leur conviennent ou qui leur ont été demandés. La chaleur ne semble point leur être contraire ; mais, en réalité, ls ne devaient pas plus aimer l'inhalation de la chaleur rayonnante du verre que ne l'aiment nos modernes souffleurs de bouteilles.

Les peintres et les sculpteurs apparaissent sous le Moyen Empire et travaillent à l'ornementation et à la décoration des tombeaux. Les derniers sculptent de grandes statues, les polissent, en surveillent la parfaite exécution et le fini ; puis les peintres y appliquent des couleurs, afin de les rendre tout à fait égyptiennes par le mode et par le goût de la polychromie. Quand on recueille avec tant de passion les premiers essais informes de l'art grec, ces ξόανα tout bariolés de couleurs primitives, on ne se doute guère que les Grecs n'ont fait qu'imiter l'ancienne Égypte dans ce genre qui nous semble bizarre où la couleur était employée jusque sur les statues, mais qui se comprend assez bien quand on connaît la prédilection de tous les Orientaux pour les couleurs les plus voyantes et les tons les plus crus.

Comme toute la domesticité d'Ekhnoum-hôtep est réunie dans son tombeau, ainsi qu'il le dit lui-même dans l'inscription que j'ai citée plus haut. à ce titre le vannier, au milieu de toutes les corbeilles qu'il a déjà faites ou qu'il fait, y trouve aussi sa place. On voit que déjà presque tous les récipients en joncs, en feuilles de palmier, en *halfah*, en *bourdy*, qui sont en usage dans l'Égypte actuelle étaient employés dès la XIIe dynastie.

Les boulangers pétrissent aussi la farine qu'ils ont moulue à l'aide de petites meules à bras : ils sont mélangés avec les femmes qui remplissent le même office. L'Égypte à cette époque connaissait sans doute déjà l'énorme quantité de pâtisserie de toutes sortes que la gourmandise avait fait inventer. Elle mêlait à ses pains et ses pâtisseries certaines essences qui les parfumaient. Femmes et hommes travaillent à qui mieux mieux sur les bas-reliefs, ou dans les peintures des tombeaux égyptiens : les uns façonnent les diverses espèces de pains ou de pâtisseries, les autres les trempent dans certains liquides, les transportent d'un vase dans un autre,

les mettent au four, en surveillent la cuisson, se servant de petits bâtonnets pour cette opération, afin de ne pas se brûler les doigts.

La cuisine, elle-même, n'est pas absente des décorations funéraires à cette époque ; on la trouve presque toujours mélangée au sacrifice qui supposait ensuite que les viandes offertes au défunt et dépecées étaient cuites avant d'être présentées sur la table du mort pour lui-même et pour les personnes de sa famille. La cuisine se fait au grand air ; un cuisinier avive le feu avec un écran et fait rôtir un canard sur les charbons ; un second maître queux, après avoir coupé le cou à une oie et l'avoir préparée, la donne à un troisième personnage qui a passé une broche en travers du corps du pauvre volatile, et le fait rôtir en activant aussi le feu du foyer. Un quatrième cuisinier fait bouillir dans une sorte de marmite posée sur le feu des viandes qu'il déposera ensuite sur la table du maître. Ce n'est certes pas là toute la cuisine égyptienne ; mais c'est là tout ce que les artistes de la XIIe dynastie en ont représenté sur les parois des tombes de Beni-Hassan.

Mais cette armée de serviteurs n'était pas la seule à laquelle commandaient les grands seigneurs féodaux de cette époque : il y avait une armée réelle, bien équipée, bien exercée, bien assouplie, pour toutes les occurrences où il faudrait l'employer. Aussi se sont-ils bien donné garde de l'oublier dans la décoration de leurs tombeaux. Ils ont montré leurs soldats dans tous les états du service militaire, depuis l'exercice jusqu'à la mort sur le champ de bataille, avec leurs armes diverses et distinctives. Quand ils sont à l'exercice, où il assouplissent leurs membres avant d'apprendre le maniement des armes, si le défaut d'agilité ou de souplesse dans ces exercices, ou toute autre cause quelle qu'elle soit, a mérité un châtiment, le coupable est amené devant les juges et ses camarades lui infligent le supplice de la bastonnade. Ils assiègent ensuite une forteresse, montent aux échelles, lancent des flèches, grimpent à l'assaut ; certains d'entre eux sont précipités dans les fossés, ou arrivent à en précipiter d'autres ; tout est en mouvement dans une telle composition. Comme la citadelle qu'ils assiègent leur oppose une certaine résistance, sur laquelle ils ne comptaient sans doute point, ils font usage du bélier pour en saper les fondements, et, pour se garder contre les flèches de l'ennemi, les traits ou tout ce qu'on

peut lancer sur eux, ils ont une casemate mobile qu'ils transportent avec eux par tout où ils vont. Ils ont aussi des boucliers dont ils se protègent eux-mêmes, boucliers de diverses formes, le plus souvent triangulaires avec la partie supérieure arrondie, distincts par divers ornements, les uns plus riches, les autres plus pauvres : certains affectaient des formes parallèles également rentrant à chaque extrémité, et formant les deux côtés d'un triangle équilatéral dont la base aurait été enlevée. Même dans les tombes de Siout on voit un bouclier d'énormes dimensions, dont la partie supérieure a la forme d'une ogive, et l'on peut en rapprocher certains passages de l'*Iliade* où ce même bouclier semble avoir été en usage dans l'armée grecque et chez les Troyens : c'était en particulier le bouclier d'Ajax, fils de Télamon, et de Deiphobe, fils de Priam, bouclier si vaste qu'il pouvait couvrir un homme tout entier[1]. D'autres représentations nous font voir le champ de bataille pendant ou après le combat ; il est couvert de morts et de blessés, et certains soldats le parcourent encore pour en transporter ceux que leurs blessures n'empêcheront que momentanément d'être valides, pour enlever aux ennemis qui sont tombés ce qu'ils peuvent avoir de précieux et si, dans leur pillage, ils rencontrent quelque résistance, ils achèvent sans pitié le blessé. Après la bataille, comme



Frise d'un tombeau de Siout avec soldats armés du grand bouclier (d'après la *Description de l'Égypte*, *Ant.* II, pl. 44).

1. *Iliade*, IX, 267 ; XIV, 405 ; XVII, 228.

dans toutes les sociétés primitives, il y a le festin militaire où l'on ne buvait pas sans doute dans les crânes des ennemis, mais où il devait se passer certaines particularités bien proches de celle-là.

L'armée de terre n'était pas seule représentée; elle avait pour concurrente à cette époque, comme de nos jours, la marine. J'ai déjà dit que les artistes de l'Égypte avaient hardiment représenté la construction de bateaux assez grands; ils ne se sont pas contentés de cette représentation rudimentaire, mais ils les ont chargés de soldats armés du long bâton que les Égyptiens actuels nomment *djérid*, et ils leur ont fait exécuter des joutes sur l'eau. Comme la marine ne se bornait pas au service militaire, qu'il y avait encore la marine marchande et ce que j'appellerais la marine d'agrément, nous avons d'autres tableaux qui nous les font connaître; par exemple, nous voyons un grand seigneur voyager dans sa barque comme nous avons assisté aux chasses sur l'eau. Pour ses voyages, s'il emmenait sa famille, il faisait usage de bateaux qui rappellent singulièrement la forme des *dahabiehs* actuelles, et l'on voit les femmes de la famille ou de la domesticité, dans la cabine, regarder par les ouvertures et montrer leurs têtes curieuses.

Non seulement le maître du tombeau, en son vivant le seigneur du nome, avait rassemblé autour de lui sa domesticité, ou, comme nous dirions, sa maison civile et militaire, mais il avait encore eu soin de mettre sur les parois de sa tombe ses baladins, ses nains, ses bouffons, ses musiciens, ses chanteurs et ses danseuses, de représenter en un mot tout ce qui l'avait réjoui pendant sa vie [1]. Aussi cette partie de la maison seigneuriale

1. Je devrais peut-être ajouter : et tout ce qui le charme encore après sa mort; mais j'éprouve à cet égard de tels doutes que je préfère m'abstenir de ces paroles. Quoique je sois persuadé que primitivement on offrait au mort en sacrifice, pour l'accompagner dans les pays d'outre-tombe, non seulement ses esclaves, mais aussi sa femme, comme cela se pratique toujours en certains pays, cependant je ne peux croire que cette coutume se soit perpétuée en Égypte, jusqu'à l'époque historique : il est trop évident, par exemple, que l'on ne pouvait égorger toute la domesticité d'un seigneur quelconque, tuer son armée et sa marine, pour lui donner le plaisir de livrer des batailles et d'assister à des joutes nautiques dans l'autre monde. De même encore, si l'on représentait le mort allant à la chasse, à la pêche, regardant les travaux des champs, ce n'était pas, comme l'a dit M. Maspero, pour renouveler dans l'autre monde ses plaisirs cynégétiques ou l'inspection de ses domaines, car de très bonne heure nous voyons que les âmes des défunts se proposaient un autre idéal et qu'elles préféraient monter sur la barque du Soleil. Or toutes les tombes de cette époque

a-t-elle été traitée par les artistes égyptiens avec autant d'amour et de détails que celles que nous venons de passer en revue.

Tout d'abord nous voyons que les grands seigneurs égyptiens entretenaient à leurs cours des nains et des naines, dont ils faisaient sans doute des bouffons qui les amusaient par leurs saillies. La vue seule de ces malheureux contrefaits traînant après eux quelque bête énorme, ou conduisant à la longe quelque bœuf bien pesant et paisible, suffisait sans doute pour exciter l'hilarité de ceux qui regardaient, tellement l'opposition saute aux yeux [1]. L'Égyptien n'avait pas que le nain pour jeu, — c'était un jeu

ont des décorations analogues, que le défunt se fût fait le féal d'un dieu des morts quelconque, d'Osiris, de Petah, de Sokar ou même de Râ. Même, à l'époque à laquelle je suis rendu, il y avait une autre raison de ces décors fastueux qui nous font si bien revivre la civilisation égyptienne de cette époque, et cette cause était tout simplement qu'on aimait à perpétuer, par la décoration des tombes, le souvenir de ce qui avait été honorable pour le mort pendant sa vie mortelle. Sous l'Ancien Empire et encore à cette période du Moyen Empire, comme plus tard, le sacrifice seul avait quelque raison d'être représenté; mais il est évident encore ici que cette seule représentation ne suffisait pas à assurer la vie du mort, car dès lors, pourquoi aurait-on pris soin de renouveler les provisions du défunt à plusieurs époques fixes, pourquoi aurait-on chargé un prêtre spécial de prendre particulièrement soin du mort? Il n'y aucune raison pour que l'on ait agi ainsi, si, comme l'auteur cité plus haut semble le croire, il avait suffi d'une seule incantation magique, ou du simple usage du signe *nou*, pour rendre la vie à tout ce peuple représenté sur les parois de la tombe, absolument comme dans le conte de la *Belle au bois dormant*, tous les serviteurs de la Princesse enchantée reprennent vie dès que la période de leur sommeil est écoulée. Ce sont là des subtilités qui, je crois, n'ont aucun rapport avec les idées de l'Égypte préhistorique ou historique, qui prouvent seulement l'ingéniosité de ce grand savant et son amour de tout ce qui est exquis, mais de ce qui aussi ne répond à rien de réel. Il faut avoir le courage de trouver des raisons toutes simples pour expliquer scientifiquement ce que ces simples raisons suffisent parfaitement à expliquer, mais qui n'ont rien de recherché et d'imprévu. Je sais bien, et je l'ai dit moi-même assez souvent, qu'une idée, une fois entrée en Égypte et adoptée, a toute chance de s'y retrouver encore à la fin de la domination égyptienne, mais c'est parmi le peuple que ce phénomène s'observe; au contraire, nous sommes ici en présence de tout ce qu'il y avait de relevé dans la société égyptienne, et, si ces idées avaient pu encore se rencontrer chez certains chefs politiques, elles auraient disparu de chez les chefs religieux : or, les uns et les autres ne faisaient qu'un. La superstition elle-même avait des degrés, elle se dépouillait peu à peu de la grossièreté native pour s'élever vers des idées plus rapprochées de la réalité. C'est pourquoi il ne suffisait pas à un défunt quelconque, même à la XIIe dynastie, même sous l'Ancien Empire, de se voir représenter comme allant à la chasse pour aller à la chasse; c'est pourquoi il faut chercher d'autres raisons de ces diverses représentations, et il faut, je le répète, avoir le courage de la trouver toute simple, dans les choses les plus communes. Trop d'ingéniosité m'effraie toujours et me suggère aussitôt des doutes nombreux.

1. Encore aujourd'hui, les nains servent de bouffons en Orient : j'ai souvent eu l'occasion d'apercevoir, dans les rues du Caire, un nain qui avait servi de bouffon à l'ex-khédive Isma'ïl. Ce spectacle a toujours causé chez moi une sorte de répulsion et aussi de commisé-

cruel; — il avait réellement des jeux assez nombreux auxquels on se livrait autour de lui, ou auxquels il se livrait lui-même. Ces jeux sont fort divers et sont restés jusqu'à notre époque dans presque toutes les civilisations occidentales : ce ne sont en général maintenant que des jeux d'enfants mais certains d'entre eux ont conservé le privilège d'amuser les hommes faits et de donner une grande vigueur et une grande élasticité de membres à ceux qui les pratiquent.

Parmi les jeux d'enfants ou de peuples demeurés dans l'enfance vieillotte, il y a la *mourre* qui se jouait en se présentant un certain nombre de doigts ouverts, les autres étant fermés, et il fallait sans retard (en latin *mora*, et c'est de là que lui vient son nom) deviner le nombre des doigts restés allongés ou ouverts. Un autre jeu se rapprochant de celui-là était le jeu que nous nommons maintenant *pair ou impair*, et l'on pouvait ainsi mettre dans sa main tout ce que les enfants y mettent de nos jours, à supposer que l'usage en fût connu. On jouait aussi à la *paille-croisée*, jeu qui est encore bien connu des enfants dans certains départements agricoles de l'Ouest, notamment en Vendée, et auquel je me rappelle avoir joué dans mon enfance : les pailles sont jetées pêle-mêle sur le sol, entrecroisées, et il s'agit de les enlever les unes de dessus les autres sans faire remuer celles qui restent sur le sol. Il en est de même du jeu de piquets pointus que l'on fiche dans la terre et qui doivent rester piqués dans le sol; en France, ce jeu est aussi connu des enfants, mais l'on se sert plus ordinairement de couteaux. Ces jeux étaient sans doute connus dès l'Ancien Empire; il en était de même de celui qui consistait à faire passer par une série de cercles concentriques une série de petites balles ou de cailloux ronds : il se nommait le jeu *du vase*. Le jeu de balle était aussi connu dès les plus anciens temps : en France, il semble réservé aux enfants et aux jeunes gens; mais dans les pays où l'éducation physique reçoit plus de développement que chez nous, il n'en est pas ainsi. Chez les

ration pour l'homme malheureux qui avait été soumis à toute sorte de mauvais traitement, afin de rester contrefait et de faire rire un homme comme lui, mais qui avait eu le bonheur de naître fils d'un homme considérable, au lieu de naître fils d'un paysan ou d'un homme du commun. Mais les Égyptiens, tout entiers au plaisir qu'ils éprouvaient, n'ont jamais réfléchi à tous les crimes que cette singularité avait coûtés.

Égyptiens, le jeu de balle était aussi pratiqué par les hommes, et non seulement par les hommes, mais encore par les femmes. Dans les tombeaux de Beni-Hassan, on voit les femmes égyptiennes s'en donner à cœur joie dans cet exercice, sautant en l'air, prenant toutes les positions qu'on peut avoir sur terre, se tenant à cloche-pied, perchées l'une sur l'autre, comme dans notre jeu de *cheval-fondu*, ou plus vulgairement de *saute-mouton*. Il me semble de plus que le jeu de paume était aussi représenté sur les parois des tombeaux. Les Égyptiens connaissaient aussi la *main-chaude*, mais ils le jouaient différemment de ce qu'on le joue en France : c'est sans doute le même jeu que les anciens Grecs connaissaient sous le nom de κολλάβισμος. Si je passe maintenant aux jeux qui semblent être réservés aux hommes, je trouve tout d'abord le *mail*, car ce jeu était parfaitement connu en Égypte dès le Moyen Empire : on se servait en Égypte, pour ce jeu, de bâtons recourbés à leur extrémité, absolument comme aujourd'hui encore on se sert de ces mêmes bâtons en Bretagne, dans les luttes de village à village connues sous le nom de *soules*. Le jeu qui est le plus souvent représenté dans les tombeaux de Beni-Hassan, comme dans les tombes de l'Ancien Empire et dans celles du Nouvel Empire thébain, est le jeu d'échecs. Les échecs n'avaient pas encore la forme qu'ils ont aujourd'hui et vraisemblablement le jeu n'était pas aussi compliqué qu'il l'est aujourd'hui : les pièces avaient toutes la forme de simples pions; de même les échiquiers n'avaient pas non plus la disposition que nous leur connaissons, mais elle contenait déjà en principe celle que nous avons adoptée depuis pour le jeu de dames[1]. Il y avait même des échiquiers de diverses sortes, à trois rangs de dix cases parallèles, ou à trois rangs de quatre cases seulement pour les deux extrêmes et de douze cases pour le rang du milieu.

C'étaient là des jeux de délassements; mais il y avait à côté des jeux de gymnastique proprement dite : ces jeux sont représentés tout au long

1. On a souvent dit que les Égyptiens n'avaient pas connu le jeu d'échecs, mais seulement le jeu de dames ; c'est là une question qui ne sera probablement jamais élucidée, faute de monuments probants. Le pion des Égyptiens, quel qu'il soit, ressemble encore plus au pion de notre jeu d'échecs qu'aux *dames*. Les *pièces* du jeu d'échecs sont en effet différentes ; mais cela ne prouve point que le jeu d'échecs n'ait pas progressé depuis son invention.

dans les tombes du Moyen Empire et Champollion n'a pas compté moins de 102 poses différentes dans un seul tombeau. Ces diverses poses sont très naturelles et c'est surtout là qu'on peut observer, avec preuves à l'appui, si les Égyptiens se sont toujours contentés de reproduire les mêmes scènes immobiles, sans donner la vie à leurs personnages. Dans ces scènes au contraire, la vie est intense, elle déborde, tellement les gymnastes sont souples et forts, quoique le dessin soit toujours sujet aux imperfections que j'ai signalées au commencement de ce chapitre. Dans d'autres tableaux, on voit des lutteurs, des gens qui font des tours de force, qui soulèvent des poids, tout comme nos modernes hercules de foire, qui sont assis sur le sol et essaient de se relever ou veulent empêcher l'érection en se tenant les bras passés l'un dans l'autre. D'autres nous montrent deux hommes ayant pris les mains de deux femmes et les faisant tourner, sans que bougent les pieds des deux femmes étendues dans toute leur longueur. Enfin il n'y a pas jusqu'à la prestidigitation qui ne soit représentée dans les tombes de Beni-Hassan où l'on voit des hommes qui font des tours au moyen de boîtes à double fond.

Si les Égyptiens étaient gens à s'amuser et à rire, comme le prouvent les scènes précédentes, ils n'étaient pas moins sensibles aux charmes de la musique : les chanteurs, les joueurs d'instruments, les danseurs et les danseuses abondent sur les parois de Beni-Hassan. Ils charment les fêtes que donnent les grands seigneurs, battant des mains en cadence, chantant avec accompagnements de flûte simple, de double flûte ou des autres instruments que connaissait déjà l'Ancien Empire, pendant que les danseuses exécutent leurs pas, font leurs pirouettes, se livrent, en un mot, à tous les ébats que leur art permettait. En effet à cette époque, la danse ne ressemblait guère à ce qu'elle est devenue depuis en Égypte. Le son des instruments, le chant des chanteurs, les mouvements gracieux des danseurs et des danseuses charmaient évidemment, autant les uns que les autres, les hôtes et la famille du chef qui donnait une grande fête : on lit leur plaisir sur leurs figures, on le voit dans les yeux qu'ils attachent sur les exécutants. Le maître est là qui contemple de son regard placide ce qui se passe devant lui, en compagnie de sa femme et de tous ses enfants. Toutes les femmes sont en grande toilette avec force bijoux, aux

mains et aux pieds, respirant le parfum des fleurs, coiffées d'une énorme coiffure qui a dû leur prendre un temps considérable[1], si l'on en juge par celui qu'exige la coiffure des femmes à notre époque, bien qu'elle soit loin d'être aussi compliquée que la coiffure égyptienne. Les vêtements des hommes ne sont pas moins compliqués, comme on le verra par les vignettes ci-jointes. Le vin circule, on mange, on boit à plaisir, jusqu'à ce que l'un des convives n'en pouvant plus se fasse apporter un grand bassin,



Tombeau de Thot-hôtep
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 134).

où il rend ce qu'il avait absorbé en trop, sans que ses voisins ou voisines paraissent trop s'en émouvoir. Évidemment les Égyptiens de ce temps-là ne devaient pas tous les jours donner de semblables fêtes ou y prendre part ; évidemment encore, le défunt ne devait pas se voir donnant de ces fêtes

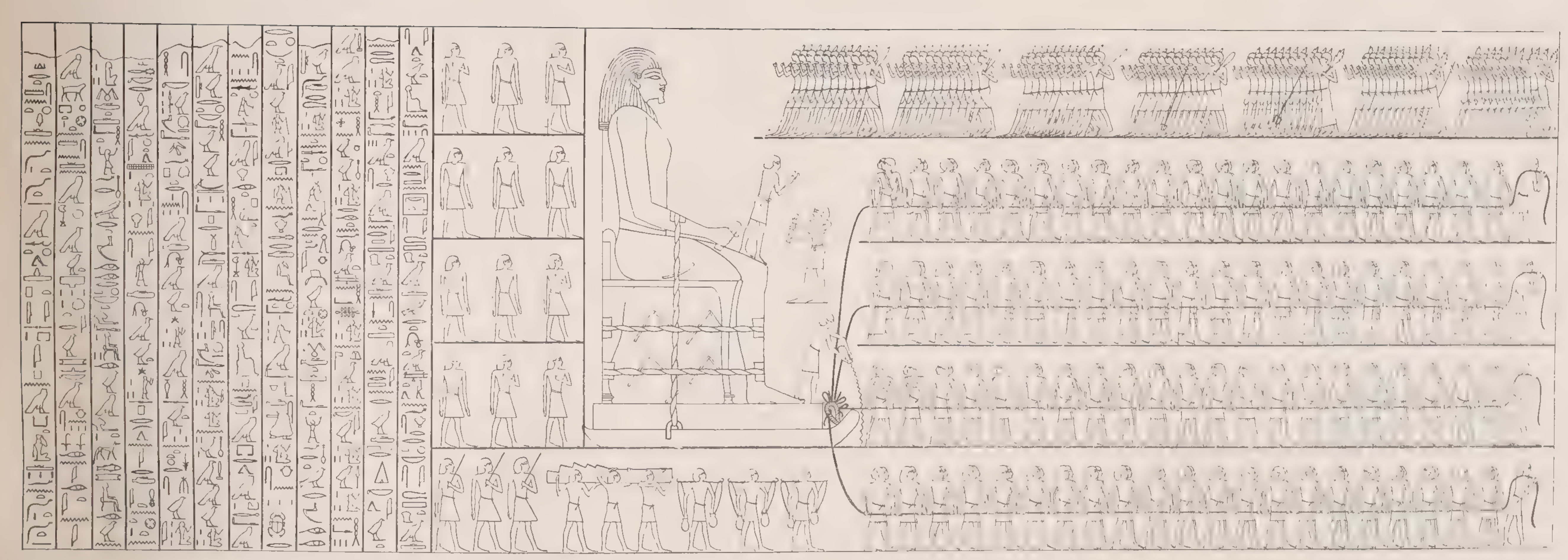
1. Il est probable que les femmes d'Égypte ancienne ne se coiffaient qu'une fois par hasard et qu'elles pouvaient conserver très longtemps intact l'édifice compliqué de leur chevelure, comme le font encore aujourd'hui, d'ailleurs, les femmes de l'Orient et aussi les femmes du peuple à Naples, ville qui rappelle déjà si singulièrement l'Orient.

dans sa vie mortelle et en donner dans l'autre monde, au risque de voir ses invités s'enivrer et vomir sans le plus petit respect de la grande société où ils se seraient trouvés. Si la vie du chef avait connu l'un de ces événements qui font époque dans la vie d'un homme, il ne manquait pas d'en décorer son tombeau par une scène étudiée où l'artiste faisait scrupuleusement revivre les moindres détails d'un fait tout à l'honneur de celui qui l'employait.



Tombeau de Thot-hôtep
(d'après LEPSIUS, II Abth., pl. 134).

C'est ainsi que le seigneur Ekhnoum-hôtep fait figurer dans son tombeau l'arrivée de certains Asiatiques apportant leurs tributs en Égypte. Évidemment cette scène est traitée avec le soin le plus délicat : l'artiste a mis toute son habileté à peindre des couleurs les plus chatoyantes les habits des personnages que j'ai déjà signalés plus haut. Quand ce tombeau était dans tout son lustre, cette scène ne devait pas être la dernière à attirer l'attention



Transport de colosse, dans le tombeau de Thothôtep, a Berscheh,
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 134).

des visiteurs, et l'on devait s'émerveiller dès cette époque, comme on fait encore aujourd'hui d'ailleurs, de l'habileté du peintre qui avait été chargé de cette paroi.

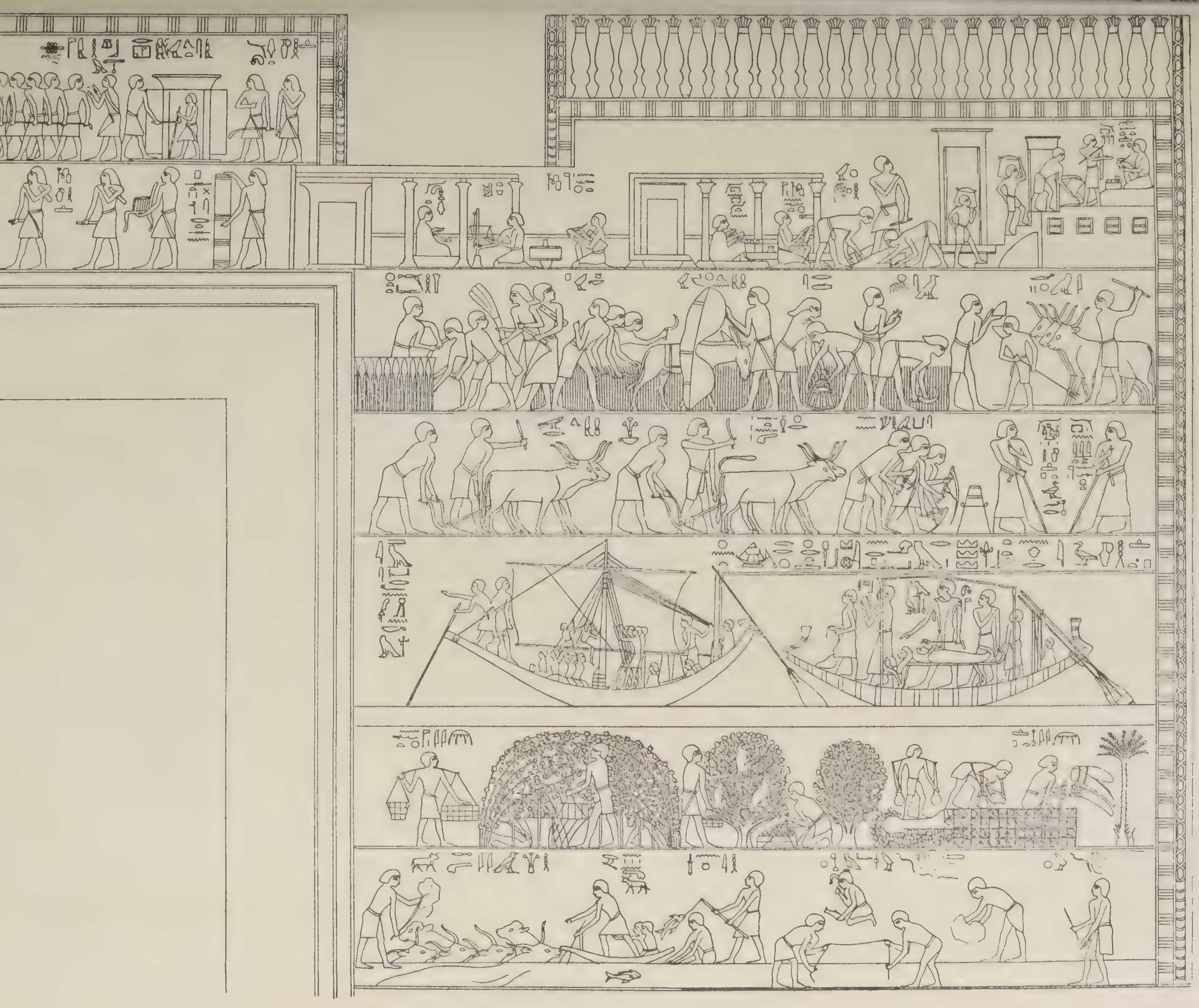
Mais il est facile de comprendre qu'une scène de ce genre ne devait pas toujours se présenter aux décorateurs de tombeaux; ils choisissaient ce qu'il y avait eu de plus mémorable dans la vie du personnage qu'ils historiaient en quelque sorte : ainsi dans une tombe de Berscheh, le tombeau de Thot-hôtep, le transport si connu du colosse. Le colosse est debout, tout taillé, tout sculpté ; il a été placé sur le plancher à rouleaux qui permettra de le transporter à la place qu'il doit occuper, et il faut surveiller sa marche : une longue file d'hommes rangés deux à deux tiennent la corde sur laquelle ils vont tirer pour faire mouvoir l'énorme masse ; les surveillants sont là avec leurs bâtons, prêts à frapper. Enfin le prêtre lui-même récite les prières et le colosse va s'ébranler. Thot-hôtep, debout, semble tout fier de son œuvre; mais l'artiste qui a peint ce tableau devait être autrement fier d'avoir exécuté sans encombres ce morceau considérable de peinture, et, pendant que Thot-hôtep s'adressait les louanges que contiennent les bandes d'hiéroglyphes entourant la représentation, il devait, lui, s'adresser d'autres félicitations dans le triompbe d'avoir si bien rendu la scène difficile qu'il avait à peindre. Nul doute qu'on ne lui ait fait des compliments, adressé des éloges et que ce tombeau n'ait attiré les visiteurs. Et l'on comprend qu'un scribe de la XVIII[e] dynastie, visitant les tombeaux de cette partie de l'Égypte, ait pu écrire en hiératique sur l'une des murailles : « Oh ! puissé-je un jour revenir visiter ce tombeau [1] » !

Après avoir décrit ainsi d'une manière générale la décoration des tombes du Moyen Empire, il sera utile au lecteur, je crois, de trouver ici la description de deux tombeaux appartenant au groupe de Beni-Hassan. Le premier est celui du prince Ekhnoum-hôtep dont j'ai cité la longue inscription biographique; le second sera celui du prince Qéti qui gouverna aussi le nome de la Gazelle. Le lecteur se fera ainsi une idée complète de ce que

1. Cf. dans l'*Academy*, 16 avril 1892, le mémoire de M. Percy Newberry sur les travaux accomplis dans le cours de 1891 et 1892, pour le compte de l'*Egypt exploration fund*.

pouvait être sous le Moyen Empire la décoration d'un riche et puissant seigneur égyptien. La description que je vais en donner sera hâtive et je ne m'attacherai pas à faire observer ce que le lecteur pourra observer de lui-même. Les scènes sont entremêlées sans ordre apparent, et peut-être sans ordre réel.

La paroi du mur où est percée la porte d'entrée présente une double disposition des scènes qui ne forment cependant qu'un même sujet. La porte séparant, par son ouverture, le mur en deux, la décoration de la partie droite est tournée vers la gauche, et celle de gauche tournée vers la droite, c'est-à-dire que toutes deux regardent la porte ; celle de droite est consacrée aux scènes d'agriculture, quoique le troisième registre en partant du bas nous représente une scène des funérailles ; celle de gauche est consacrée aux travaux industriels, quoique le même registre contienne aussi une scène des funérailles. Au-dessus de l'ouverture de la porte un petit tableau se relie par le sujet à la partie de gauche. Le registre au bas de la partie droite représente des scènes d'animaux traversant un gué pour se rendre au pâturage, des pêcheurs à la ligne ou au filet ; l'extrémité droite est presque entièrement effacée ; cependant au-dessus des deux pêcheurs au filet qui sont descendus dans l'eau, on voit un troisième homme qui tient un poisson de la main gauche et lève la main droite à la hauteur de sa bouche. Le deuxième registre représente des jardiniers à l'ouvrage. A gauche, le jardinier Nouter-nakhet, une cruche suspendue à son cou, rapporte vides les ustensiles dans lesquels il a transporté les fruits que cueillent trois de ses compagnons à un arbuste courbé en forme de berceau. L'un se tient devant le berceau et se détache très bien, les deux autres sont perdus dans le feuillage. Il n'est pas aussi facile de savoir ce qu'ils cueillent ainsi ; d'habitude, c'est la vigne qui est représentée en berceau ; mais ici il semble bien que ce ne soit pas la vigne, car les fruits diffèrent sensiblement du raisin. Deux autres jardiniers sont occupés à cueillir ou à ranger dans un panier des figues de sycomore ; ils sont aidés dans leur ouvrage par trois singes qui sont grimpés dans l'arbre et qui ont soin de goûter d'abord les figues avant de passer les fruits aux jardiniers. Un second sycomore a été de même dépouillé des fruits qu'il pouvait avoir. Vient ensuite un groupe de trois jardiniers dont le chef s'appelle Nofré-hôtep ; il a

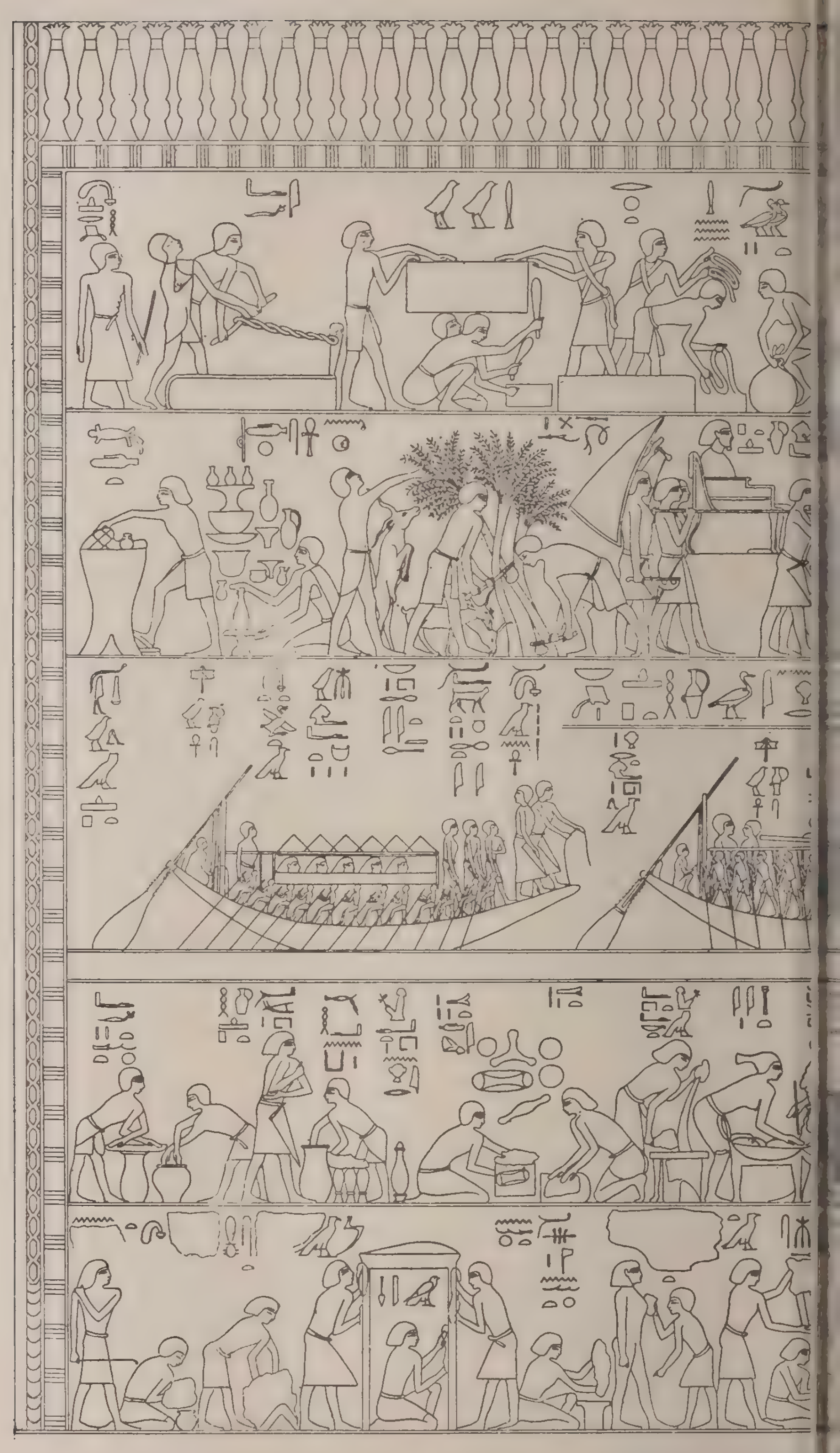


Tombeau d'Ekhnoum-hôtep. Paroi Ouest, partie A
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 127).

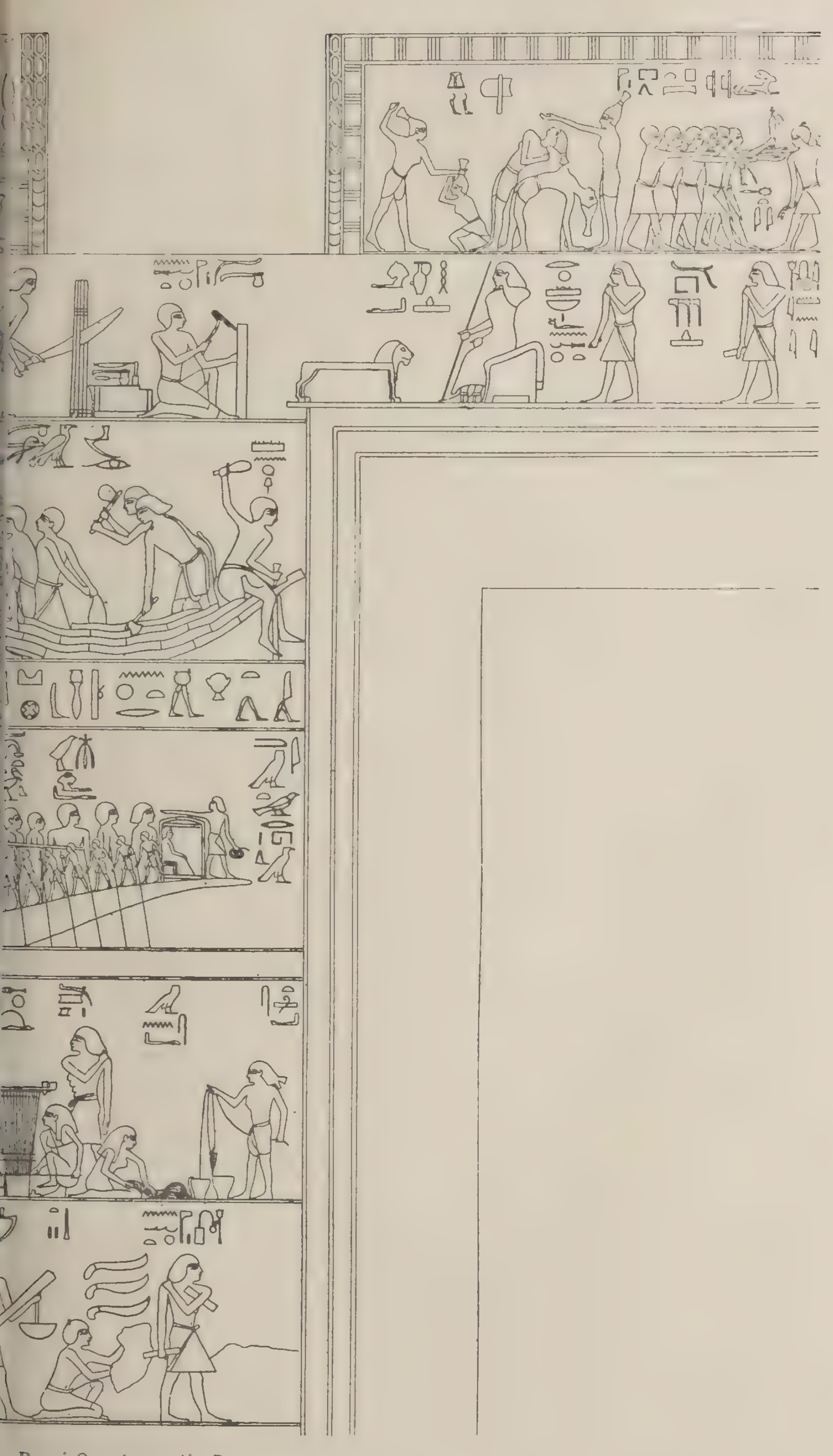
disposé, dans soixante petits carrés tracés sans doute avec un instrument qui devait ressembler fort au *maslougah* dont se servent encore aujourd'hui les fellahs d'Égypte, des plants que ses deux compagnons arrosent après être allés chercher l'eau dans un petit bassin antérieur et l'avoir apporté dans des pots suspendus à une briche. Devant le chef jardinier sont des bottes d'oignons et de poireaux, et un palmier qui clôt ce registre. Le troisième sera expliqué dans la dernière partie de cet ouvrage. Le quatrième nous montre deux paires de bœufs attelés à deux charrues sur lesquelles pèsent deux laboureurs pour les maintenir dans la terre : les attelages sont menés par un toucheur ayant à la main une petite branche d'arbre avec ses feuilles. Les attelages sont précédés de trois piocheurs qui préparent le terrain : devant eux est le sac aux semences posé sur un vase élevé : deux chefs, le chef des archers, Ekhnoum-hôtep-se-nofer et le chef des champs Nouter-nakhet appuyés sur de longs bâtons, tiennent conversation ensemble et clôturent le registre. Le cinquième registre nous montre la moisson, d'abord moisson du lin qu'on arrache de terre, puis la moisson de la dourah avec la faucille, le chargement des ânes qui renversent leurs charges et s'attirent les coups des moissonneurs ayant laissé leur ouvrage pour venir au secours de l'ânier, le glanage des épis échappés aux moissonneurs courbés à l'ouvrage, et enfin le battage par les bœufs. Cette dernière scène est agrémentée par un détail satirique : l'un des moissonneurs, une sorte de couffe dans ses mains, en présente l'ouverture au garçon chargé de nettoyer l'aire avec sa fourche à trois dents : le garçon regarde et approche sa figure ; il semble que le moissonneur va le coiffer de sa couffe. Le sixième registre nous fait assister à des mesurées et à des pesées de diverses sortes. Sous un premier édicule dont la porte se voit en partie à gauche sur l'entrée du tombeau, et soutenu par trois colonnes élancées, à chapiteaux évasés, qui porte le toit, se voit un premier personnage assis sur un siège très peu élevé, les jambes repliées sous lui : il assiste à la pesée qu'opère dans une balance un second personnage assis, une jambe relevée, près de la troisième colonne, pendant qu'un scribe enregistre derrière lui le résultat de l'opération. Entre les deux se voient un vase à goulot, sans doute une gargoulette et un rouleau de papyrus, ou bien une planchette préparée pour écrire. Vient ensuite un second édi-

cule avec une porte à seuil arrondi, également soutenu par trois colonnes à gorgerins et à chapiteaux lotiformes. Sous cet édicule plusieurs personnages, d'abord le chef de la maison éternelle, assis sur un siège peu élevé et écrivant sur ses genoux, ayant devant lui un scribe nommé Nouter-nakhet qui écrit sur une planchette de bois qu'il tient à la main : devant chacun de ces deux personnages se trouvent le vase et le rouleau déjà signalés plus haut. Vis-à-vis de la troisième colonne, un homme se courbe pour remplir un vase en forme de tonneau au tas de blé qui est devant lui ; un camarade lui fait face et remplit aussi son récipient, sous la surveillance d'un chef de travail qui tient une badine à la main. Ce personnage est curieux : il nous présente pour la première fois le type de l'homme gras qui est si fréquent dans les tombes de Beni-Hassan et que l'on a pris pendant longtemps, moi tout le premier, d'après des études incomplètes, pour un eunuque : il a sur la poitrine comme un quadruple étage de replis de graisse qui grossissent à mesure qu'ils s'élèvent vers le cou. Les deux hommes de peine qu'observe ce personnage, en même temps qu'il s'occupe aussi des autres travailleurs de même catégorie, vont porter le grain dans les greniers. Pour arriver à ces greniers il faut d'abord franchir une première porte élevée sur deux marches, puis monter un escalier et traverser aussi une seconde laquelle donne entrée sur la terrasse où se trouve l'ouverture qui permet de décharger les sacs ou les couffes que trois hommes ont sur l'épaule ou déchargent. Sur cette terrasse se trouve un second personnage gras qui, ayant placé sa badine sous son bras, adresse la parole à un scribe accroupi sur la partie surélevée de cette même terrasse et qui enregistre les *diverses offrandes* que l'on fait au mort, ayant devant lui sa gargoulette et les matériaux pour écrire [1].

1. C'est une scène analogue, si ce n'est la même, que M. Perrot cite dans son *Histoire de l'Art* (p. 488), comme étant une scène de fabrication de la bière, d'après Champollion (*Monuments d'Egypte et de Nubie*, pl. 398). Si M. Perrot se fût rendu compte par lui-même de la scène qu'il cite, il n'aurait pas écrit ce qu'il a écrit. Champollion, à coup sûr, est une grande autorité pour ce qu'il savait ; pour le reste, il était, comme tout le monde, sujet à l'erreur. Ainsi, pour la scène de la cueillette que j'ai décrite au second registre de ce tableau, il dit que les ouvriers sont occupés à la récolte du *bamieh* (*Notices*, II, p. 405) : or, la plante qu'on appelle actuellement *bâmieh* est une légumineuse, et Champollion, qui n'a jamais manqué de faire ressortir les erreurs de la Commission d'Égypte, n'aurait pas mal fait de profiter de ce



Tombeau d'Ekhnou
(d'après Le



. Paroi Ouest, partie B
Abth., pl. 126).

Au-dessus de la porte d'entrée se trouvent deux registres qui montrent bien que la décoration de tout ce mur était une, puisque le registre inférieur continue celui de droite, comme il sera continué par celui de gauche. En haut, la scène est unique : il s'agit du transport d'une statue de bois dans la tombe. La statue, ayant le pagne plissé et gauffré, est debout un bâton à la main dans une sorte de naos aux deux battants ouverts. Derrière le naos sont deux personnages, dont le premier est le chef des *porte-colliers*, c'est-à-dire des esclaves, Ekhnoum-hôtep : il tient en sa main gauche une matraque et pose la droite sur sa poitrine; le second a la main droite pendante et la gauche posée sur son épaule droite. Devant le naos, un prêtre fait fumer de l'encens et un *lecteur*, son rouleau déployé dans ses deux mains, lit la formule qui va rendre licite le transport de la statue vers la *salle divine*, c'est-à-dire vers le tombeau. Sept hommes sont attelés à un traîneau qu'ils tirent au moyen d'une corde[1]. Devant eux, un prêtre répand l'eau lustrale qui doit purifier le chemin que suivra la statue et rendre le sol inaccessible aux mauvais génies : il se nomme Khéti. Derrière le prêtre, un groupe de six personnages tend les mains vers la statue et disent : « Le ciel s'est ouvert, le dieu est sorti. » Évidemment, ils sont heureux de cette fête et témoignent leur joie par leurs hymnes; derrière eux, cinq femmes font preuve de la leur en se livrant à de véritables exercices d'acrobatie et de désarticulation. Des trois premières, l'une touche le sol de ses pieds et de ses mains, le buste étant relevé et la tête penchée en arrière; une seconde, les bras croisés, penche sa tête pour en toucher la poitrine de sa camarade, pendant que la troisième s'apprête, sans doute, à sauter par dessus les deux premières : c'est un exercice qui se fait encore aujourd'hui en France, chez les acrobates. Des deux autres, l'une est debout, tenant la seconde par la partie de sa coiffure qui commence l'*apex*. elle brandit son poing, pendant que sa camarade fléchit le

que dit Girard, *Descript. de l'Égypte*, XVIII, 82 sur la culture de la plante *bâmîeh* qui correspond à peu près à notre haricot. — Cf. aussi Silv. de Sacy, *'Abd-el-Lâtîf*, p. 16 et 37.

1. La planche de Lepsius (II, 126), d'après laquelle est fait le dessin qui est reproduit ici, n'attache point la corde au traîneau; les planches du tombeau d'Ekhnoum-hôtep, publiées par M. Percy E. Newberry ne donnent elles-mêmes qu'un dessin très mauvais; cf. *Beni-Hassan*, I, l. XXIX.

genou droit et tend la jambe gauche de tout son long ; elle devait revenir ensuite faire ses grâces devant l'assemblée.

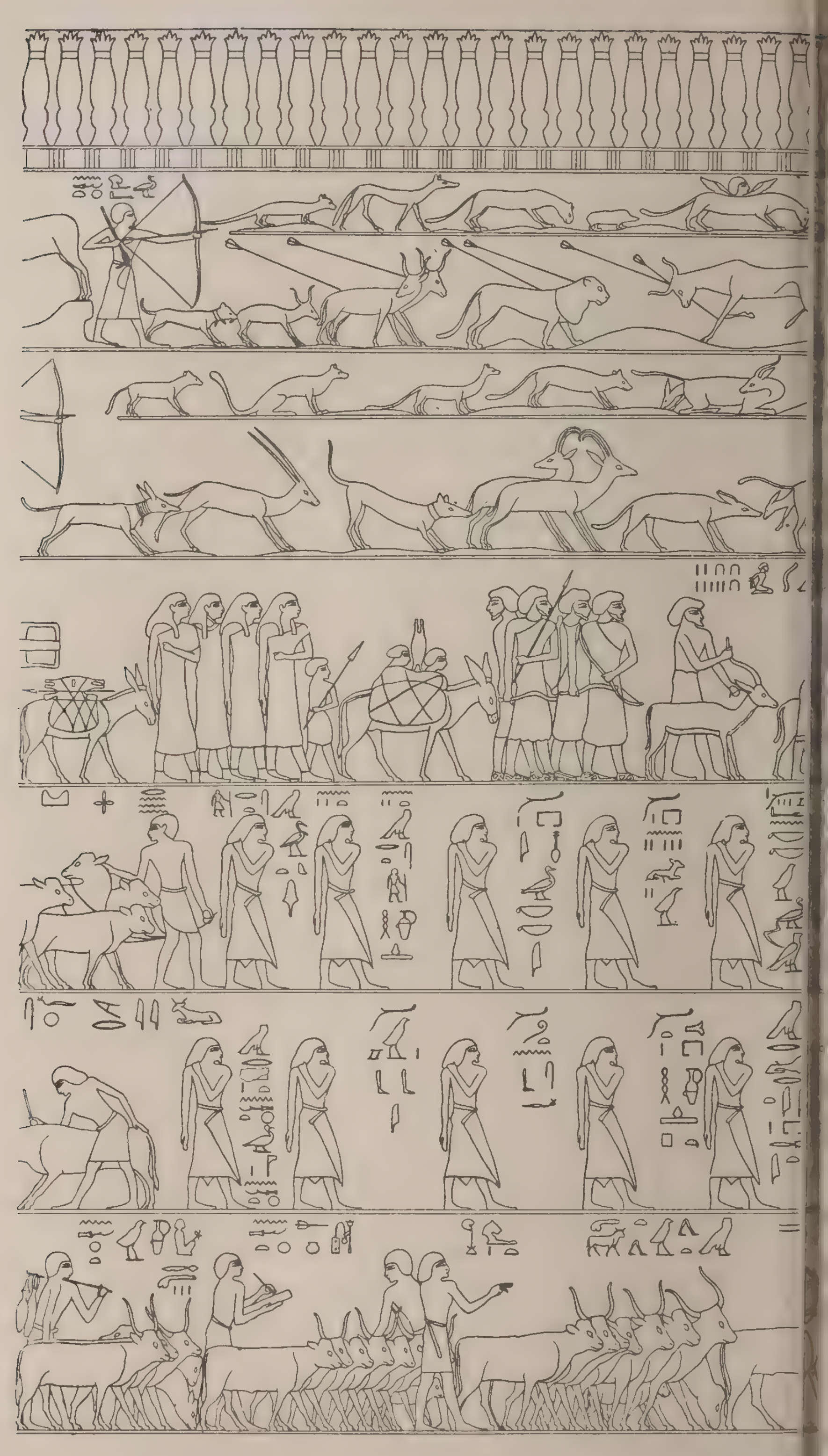
Au second registre, le maître du tombeau Ekhnoum-hôtep, le prince, son grand bâton dans la main droite et son mouchoir dans la gauche, est venu s'asseoir pour voir préparer le mobilier de sa demeure éternelle. Il occupe la partie gauche de ce registre, et derrière lui viennent les officiers de sa maison et les simples porteurs, d'abord le comptable de sa seigneurie, Nakhet, le chef de la maison des divines offrandes, les scribes Amoni, Ekhnoum-hôtep, avec leurs instruments à la main et sous le bras, puis un porteur de fauteuil avec des bras, et un porteur de natte roulée, ou plutôt de *kafas*, Ousortesen. Devant le maître du logis est un lit à tête et à pieds de lion, achevé, un maître charpentier qui pare une planche à l'herminette, Nouter-nakhet, un ouvrier qui scie une bille de bois et neuf foulons sous l'œil d'un surveillant. Le premier est le chef des blanchisseurs, il presse sous son genou un paquet de linge. Devant lui sont deux ouvriers qui secouent des bandelettes qu'ils ont préalablement tordus, ou qui peut-être les plongent dans l'eau, car le geste est indécis et le bassin d'eau est derrière les bandelettes. Derrière le bassin, deux ouvriers battent le linge avec un battoir en forme de marteau : par dessus, deux autres plient une pièce d'étoffe à franges et en arrangent soigneusement les plis. Deux autres ouvriers tordent une pièce de linge qu'ils ont passée dans un pieu et que l'un d'eux tourne à l'autre extrémité avec un bâton, au-dessus du bassin, dans lequel elle a été plongée. Un *porte-collier* bouffi de graisse surveille l'opération et adresse la parole à l'un des ouvriers qui semble lui répondre vertement. Le second registre en descendant est consacré au travail du bois à droite et à la poterie à gauche. Quatre ouvriers, sous la surveillance d'un contremaître, font une barque, en travaillent les pièces avec l'herminette, la hache ou le ciseau, pendant que l'un d'eux polit les bordages déjà en place au moyen d'une pierre blanche. Le prince Ekhnoum-hôtep vient pour voir les travailleurs du bois, porté dans une chaise à porteurs par quatre vigoureux gaillards. Il est enfoncé dans sa chaise plus qu'à moitié corps. La chaise est très bien décorée, très riche, avec des incrustations et des peintures.

En arrière des porteurs, marche un ouvrier qui tient à la main droite

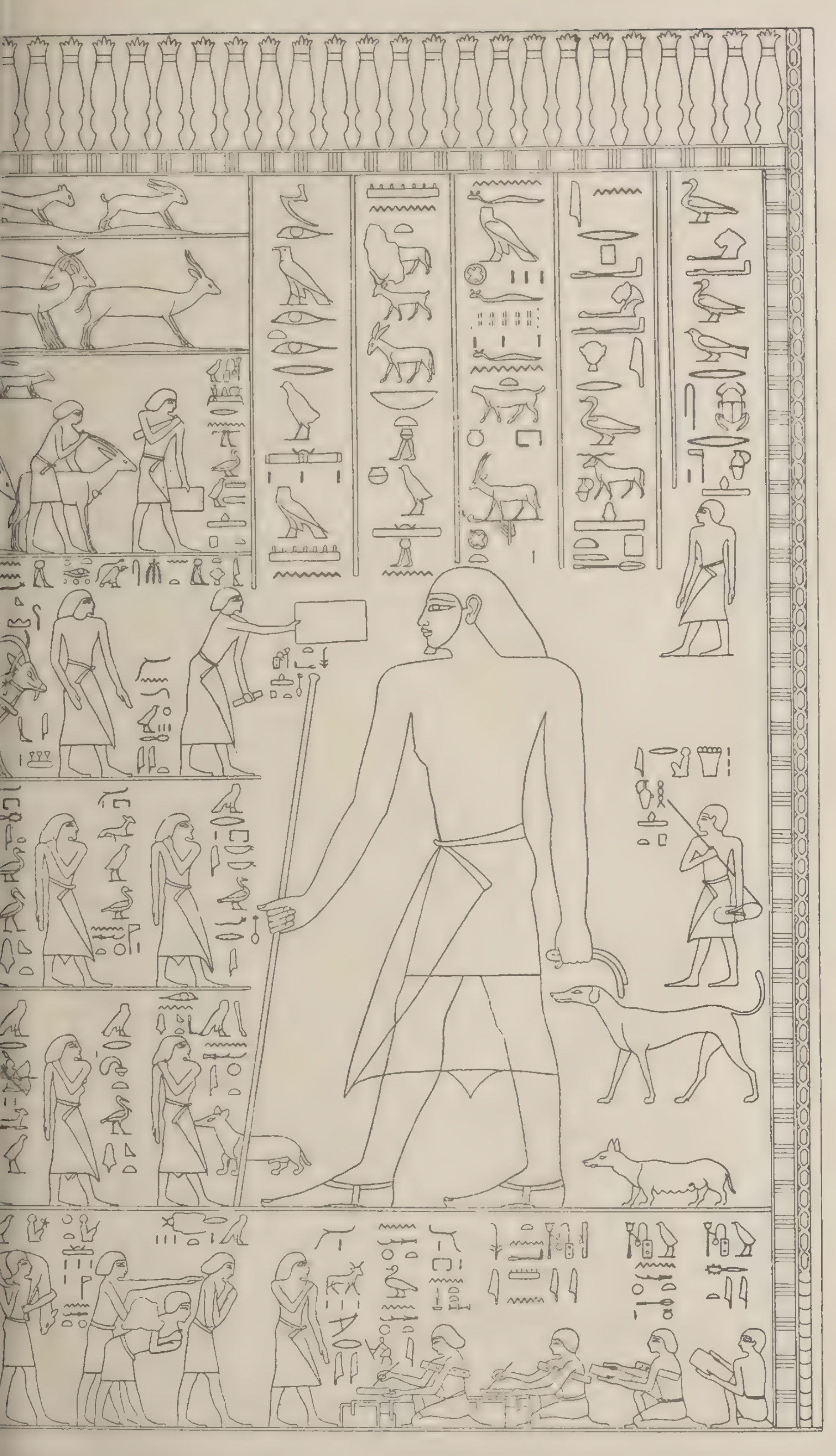
une hache et qui de la main gauche soutient comme une sorte de capote placée derrière la chaise, sans doute pour garder le maître des rayons du soleil. Ekhnoum-hôtep a déjà visité les ouvriers de droite qui, au nombre de trois, abattent des palmiers desquels tombent les fruits que des chèvres broutent lorsqu'ils sont arrivés au sol, quand le bouc ne se lève pas sur ses pattes de derrière pour saisir le feuillage des arbres dès qu'ils sont à sa portée. Puis tout à fait à droite un potier façonne au tour des vases de toutes formes; un second les place dans une sorte de grande manne. Le troisième registre est consacré aux scènes funéraires, comme dans la partie de droite; je le retrouverai plus loin dans cet ouvrage. Le quatrième comprend des scènes diverses. D'abord une fileuse soutient le fil et fait tourner le fuseau, à mesure qu'elle tire le lin ou le chanvre d'un vase rempli d'eau pour le mouillage de la matière qu'il s'agit d'effiler avant de tordre le fil. Une autre femme, accroupie sur le sol, semble démêler une grosse masse de fil. Deux autres femmes, sous le regard d'un officier gros et gras, ourdissent la toile, assises toutes deux sur un tabouret. Un autre de ces hommes, un bâton à la main, semble réprimander une femme à coiffure conique, comme les acrobates que nous avons rencontrées plus haut, laquelle pétrit de la pâte dans un pétrin placé sur un piédestal. Un gardien de maison en fait autant derrière elle, et deux boulangers, à genoux sur le sol, façonnent la pâte en pains de toutes les formes. Le reste du registre nous montre trois hommes occupés à nettoyer des vases, sous la surveillance d'un officier nommé aussi Ekhnoum-hôtep. Le sixième registre nous présente d'abord à droite un scribe Nakhet; derrière lui, un ouvrier agenouillé façonne des couteaux de silex qu'il range ensuite; un second porte deux objets que je ne reconnais pas; un troisième fore un vase, pendant qu'un camarade debout tient un objet dont la forme a disparu; un autre polit une statue, et derrière un ouvrier dont on ne distingue pas l'ouvrage, trois autres achèvent un naos, et le reste est trop mutilé pour que je puisse le décrire.

Si après être entré dans la tombe, on tourne à gauche, on a le mur nord de la salle. La décoration de ce mur se divise en deux scènes qui empiètent l'une sur l'autre : le dénombrement des biens d'Ekhnoum-hôtep, hommes et animaux, et la chasse dans le désert. Aux deux extrémités de

ce mur le maître est représenté et domine les deux scènes. A droite, il inspecte ce qu'on fait « à tous ses troupeaux qu'on lui a amenés des villes de son nome, de l'intérieur du nome de la Gazelle. » Il domine presque toute la scène, trois registres sur quatre, ayant son fils aîné Ekhnoum-hôtep derrière lui; au-dessus de sa tête est le gardien des apports (?) tenant son bâton dans la main droite et ses sandales à la main gauche, il se nomme aussi Ekhnoum-hôtep. Le maître, le grand Ekhnoum-hôtep, a un pagne ordinaire sous le grand pagne de cérémonie qui a des franges multicolores et qui lui descend jusqu'aux mollets. Il est coiffé d'une longue coiffure qui ressemble à celle que les femmes portent d'habitude avec un liseré blanc; il a la barbe postiche et porte aux pieds des sandales. Son bras droit, musclé et vigoureux, se termine par une main grande et forte qui tient un grand bâton de commandement et la main gauche a le mouchoir. Il est accompagné de trois chiens, deux en arrière et l'un en avant. Les deux en arrière sont superposés l'un à l'autre, l'un est un grand lévrier de la race des *sloughi*, l'autre une chienne de petite race dont le chien marche en avant du maître. Il regarde une tablette que lui présente un scribe royal nommé Nofré-hôtep. Derrière lui vient le chef des inspecteurs, Qéti, qui précède une famille de pasteurs asiatiques au nombre de trente-sept personnes. Ils apportent les présents de leur pays, des animaux et des parfums, et ils sont conduits par un prince qui se nomme Abscha, nom que H. Brugsch a pris pour celui d'une espèce de gazelle. J'ai déjà parlé ailleurs de cette représentation qui, malgré les défauts réels du dessin, est cependant pleine de vie et du plus grand prix pour l'histoire de la civilisation humaine. L'entrée de ces Asiatiques en Égypte eut lieu en « l'an VI, sous la Majesté de l'Horus qui réunit les deux régions, du roi de la Haute et de la Basse-Égypte Rakha-khoper (Ousortesen II) » : c'est le fils d'Ekhnoum-hôtep qui les amène à son père avec leur parfum envié. Au-dessus de cette scène se lit une inscription disant : « Venir pour apporter des substances aromatiques que lui apportent les Amou faits prisonniers au nombre de trente-sept personnes. » Derrière le guerrier qui ferme la marche, est un troupeau de demoiselles de Numidie, accompagné du gardien qui en tient une dans ses bras avec son bâton recourbé; sans doute le malheureux volatile avait éprouvé un accident qui l'empêchait de marcher. Là se termine



Tombeau d'Ekhnou[...]
(d'après [...]



Paroi Nord, première partie
[Abth., pl. 131).

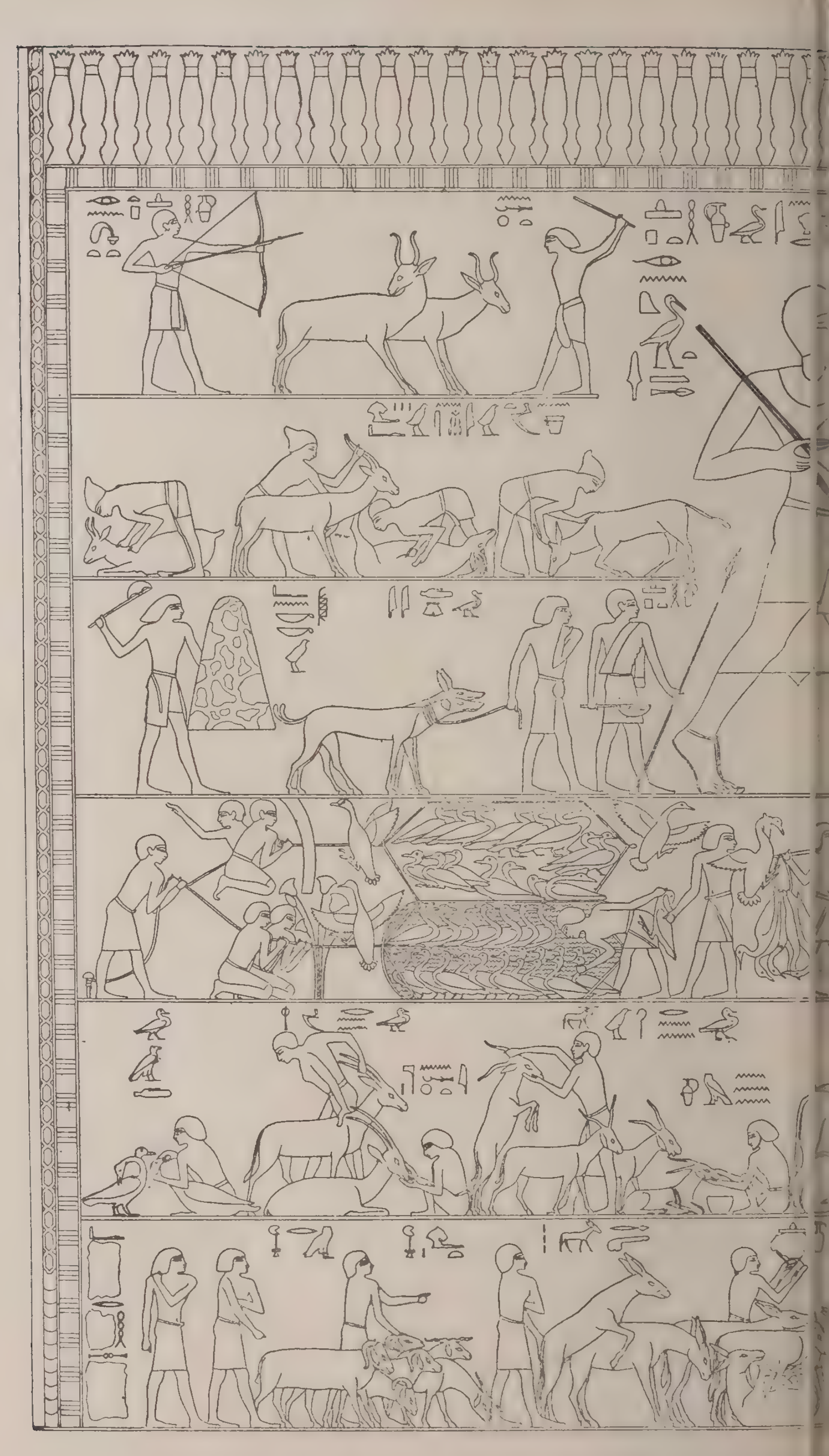
la partie de ce registre qui entre dans la scène que j'explique : elle se trouve à droite du quatrième registre en commençant à compter par le bas.

Au troisième, se voient huit officiers d'Ekhnoum-hôtep qui se présentent devant leur maître; ce sont : le chef de maison, Keki, fils de Nofri; le chef de maison Aou, fils de Nouter-nakhet; le chef de maison Kheti, fils de Baqet; le chef des champs Ankekou, fils de Ma; le chef de maison des cinq Aoui; le chef de maison, Nofri, fils de Keki; enfin deux inspecteurs agricoles, nommés l'un, Ekhnoum-hôtep et l'autre, Baqet. Ils ont tous la même posture, la main gauche pendante et la droite posée sur l'épaule gauche, comme il convient aux officiers qui se présentent devant leur maître. Ils sont suivis de cinq veaux sans cornes, appartenant à deux espèces différentes, muselés avec des cordes qui viennent se réunir dans la main du bouvier et poussés en arrière par le chef des *porte-colliers* Sen-ônekh. Vient ensuite un triple troupeau d'oies, de canards et de pigeons, picorant à terre, conduit par un serviteur attaché à la basse-cour. Derrière ce serviteur se voient d'autres oies picorant aussi à terre, en levant le cou pour faire entendre leur cri; puis un serviteur emporte à la briche treize oies suspendues, qu'il vient de prendre dans les filets qui terminent le registre. Ces filets, de grandes tirasses comme nous en avons déjà vues sous l'Ancien Empire, au nombre de deux, se sont abattus sur une grande quantité d'oiseaux aquatiques, dont quelques-uns ont réussi à s'échapper, lorsque deux serviteurs agenouillés tirent les cordes qui doivent faire manœuvrer le filet, cordes attachées en terre à un pieu près duquel se tient un fils d'Ekhnoum-hôtep, prince dont le nom n'est pas donné. Deux serviteurs ont saisi ou saisissent les volatiles qui ont été pris dans les filets pour les passer à l'homme qui les attache à la briche avant de les emporter.

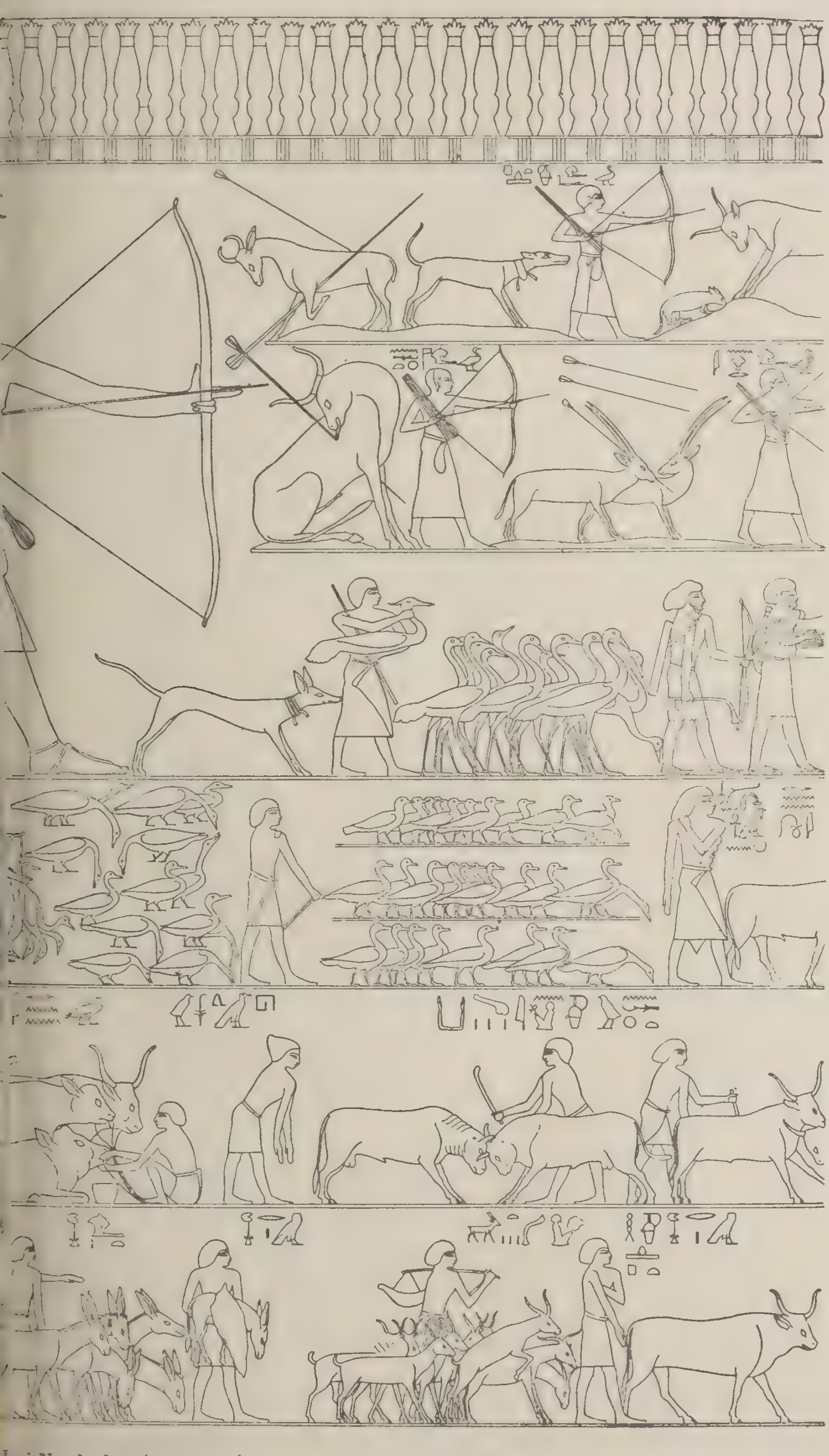
Le second registre nous montre aussi, dans la même position que ceux dont je viens de parler au commencement du troisième registre, huit officiers d'Ekhnoum-hôtep : d'abord le vicaire Nakhti, fils de la dame Baqet; le chef des *porte-colliers*, Baqet; le chef des archers, Aoui; le chef des *schounehs* (magasins), Kheti; le chef de la paneterie(?), Ekhnoum-hôtep; le chef des tisserands Senbef; le chef des *Ouou*, Bebi; le chef des districts montagneux, Nakhet, fils de Nouter-nakhet. Deux bouviers sont occupés

ensuite à séparer, à grands coups de bâton, deux taureaux qui se combattent et dont l'un a transpercé le fanon de l'autre d'un coup de corne ; deux autres hommes sont de même occupés à séparer deux autres taureaux tachetés qui n'en sont encore qu'aux préliminaires du combat : l'un est armé d'une massue dont il va frapper les combattants entre les cornes, l'autre a pris la patte droite de derrière du taureau de gauche dans la partie recourbée de sa houlette et tire à lui, pendant que son camarade lui crie : « Tire-le. » Cette scène est appelée « le Recensement des taureaux par le gardien Ekhnoum-nakhet. » Vient ensuite une quadruple scène de gavage : d'abord un bouvier accroupi ouvre la bouche d'une vache couchée à terre et lui ingurgite ce qu'il a pris dans le vase qui est entre lui et l'animal ; deux autres vaches contemplent debout et d'un œil d'envie le sort heureux de leur camarade. Un certain Ekhnoumou en fait autant pour les chèvres ; la chèvre qui subit le gavage a la patte gauche de devant attachée par une corde qui lui passe par dessus le dos et qui va sans doute rejoindre l'autre patte : deux autres chèvres accourent et semblent demander leur tour ; une quatrième doit avoir quelque mal, car un chevrier la fait lever sur ses pattes de derrière, la tient d'une main par les cornes et de l'autre lui ouvre la bouche ou lui tâte la gorge. C'est ensuite le tour des oryx à longues cornes, du fait d'un certain Nouter-nakhti ; un second oryx, trop désireux sans doute de participer au bonheur de son compagnon, est retenu par un second serviteur, d'un geste très naturel à tous ceux qui s'occupent de bestiaux, pendant que l'homme regarde ce que fait à côté de lui celui qui gave les oies. L'animal qui subit l'opération ne semble pas trop la trouver de son goût, il regimbe visiblement et se retire, ce qui oblige l'homme à lui presser le cou pour lui remplir le bec : deux autres oies attendent leur tour et l'une d'elles se plume tranquillement.

Le premier registre nous montre d'abord quatre scribes, dont deux supérieurs et deux inférieurs, qui, accroupis à terre, écrivent ou se préparent à écrire les chiffres que va leur donner le chef des troupeaux : ce sont d'abord le chef de la maison des rapports Nakhet, fils de Nakhti ; le scribe royal Ameni, le scribe Nakhet- ... nou, le scribe Kheti. Le chef des troupeaux se nomme Meri. Derrière lui est un homme dont le titre est effacé : cet homme amène deux individus surpris en faute, afin qu'ils reçoivent



Tombeau d'Ekhmoun-H
(d'après Lep



ł:oi Nord, deuxième partie
łbth., pl. 132).

leur châtiment. Le berger Nouter-nakhet marche ensuite en tête d'un troupeau de bêtes à cornes de la race bovine, portant sur ses épaules un petit veau que sa mère essaie de lécher : le troupeau suit, mené par un chef de *mille* (?) ; un second marche en avant d'un autre troupeau composé d'une manière identique, un animal sans cornes, puis un animal avec cornes : ce troupeau est enregistré par le scribe Nakhet ; suit un troupeau de taureaux mené par le scribe Ekhnoum-nakhet qui porte, suspendus au bâton posé sur son épaule, deux vases contenant sans doute sa pitance du jour : il est suivi par un taureau à bosse que mène le chiliarque Ekhnoum-hôtep. Viennent ensuite des antilopes que conduit un chevrier qui porte une petite couffe suspendue à son bâton également posé sur son épaule ; un antilope mâle saillit une femelle ; puis vient un chiliarque portant un ânon entre ses bras : les ânes et les ânesses suivent sous la direction d'un serviteur, se bousculant si bien les uns les autres qu'une ânesse est tombée, ce qui produit un embarras dont un âne profite à l'arrière-garde pour saillir une ânesse : le scribe Ekhnoum-hôtep enregistre les uns et les autres, pendant que l'ânier qui suit le troupeau semble faire un geste de dépit. Les chèvres à longues cornes et des boucs à cornes recourbées terminent le tableau, sous la garde de deux officiers, un chiliarque et un autre d'une dénomination à peu près semblable.

Dans la seconde scène de cette paroi, le personnage principal qui est toujours Ekhnoum-hôtep est tourné en sens opposé à celui qui est à l'autre bout de la paroi. Il est représenté, vêtu à peu près comme lorsqu'il inspecte ses troupeaux, sauf qu'il a une coiffure moins longue, qui lui enveloppe seulement la tête, et qu'il porte au cou un triple collier. Il est armé d'un arc qu'il a bandé et sur lequel est posée une flèche qui n'attend que le moment où le maître lâchera la corde et fera résonner son arc. En même temps que la main droite tire la corde de l'arc, elle tient un paquet de flèches pour les employer suivant les besoins de la chasse. Sa main gauche tient le bois de l'arc, le pouce en dehors, les deux doigts extrêmes repliés sur le bois de l'arc et les deux doigts du milieu étendus en avant pour diriger la flèche. Un lévrier est à ses pieds prêt à s'élancer ; derrière lui est un homme gras qui tient d'une main une lance et de l'autre une hache ; il les passera au maître, si les hasards de la chasse l'exigent : il

se nomme aussi Ekhnoum-hôtep. Derrière lui, un serviteur, nommé Setgi, tient deux lévriers en laisse, et un autre a en réserve un grand bouclier fait d'une peau de bœuf tacheté et bordé tout autour d'une armature sans doute en métal : à l'extrémité supérieure du bouclier qui est arrondi par le sommet se trouve la boucle par laquelle on le suspendait sans doute : ce serviteur, qui se nomme Kekou, tient aussi dans sa main droite une hache. Ekhnoum-hôtep n'est pas le seul à jouir du plaisir de la chasse : quatre de ses fils sont répartis parmi les animaux du tableau : ce sont les princes Nakhet, Ekhnoum-hôtep, Neheri et Nouter-nakhet, tous armés de l'arc tendu sur lequel est disposée la flèche qui ira frapper les animaux et d'un paquet de flèches qui vont être lancées. Un autre des enfants d'Ekhnoum-hôtep assiste aussi à la chasse, derrière le père : c'est un fils d'une femme esclave qu'avait distinguée le maître et auquel il avait donné son nom d'Ekhnoum-hôtep : devant lui sont deux antilopes qu'un certain Nakhet, un bâton levé à la main, veut empêcher de s'enfuir hors de la portée des flèches du jeune homme[1]. Devant les chasseurs princiers une foule d'animaux, dans toutes les postures, s'enfuient dans le désert poursuivis par les flèches qui volent à travers les airs et par les grands lévriers qui se jettent dessus avec rage : ce sont des bubales, des oryx, des panthères, des gazelles, des gerboises, des hérissons, des lièvres, des chacals, un lion et même un animal fantastique qui a un corps de panthère, un cou et une tête de serpent et porte sur le dos une tête humaine entourée

1. C'est la première fois, que je crois, que l'on fait observer ce fait qui démontrerait assez clairement que les enfants nés d'une esclave n'étaient pas traités sur le même pied que les fils de la dame de maison. L'inscription qui donne le nom de ce fils porte qu'il « a été fait de femme *porte-collier* ». Dans l'expression égyptienne [hiéroglyphes] c'est toujours un nom propre qui suit, comme [hiéroglyphes], fait de la dame Baqet : ici ce serait un nom propre, à moins que la femme esclave n'ait été nommée du nom qui veut dire esclave, ce qui serait possible, mais ce que d'autres inscriptions ne permettent pas de supposer, car cette femme se nommait Djat. La position inférieure donnée à cette femme et à son fils apparaît clairement dans la scène des funérailles que l'on rencontre sur la paroi ouest, côté nord : tandis que la femme et les filles du défunt sont représentées dans la cabine de l'embarcation, Djat et son fils sont en dehors de la cabine. Ici le fils est séparé de ses frères ; dans la scène de la pêche, la mère est bien sur la barque d'Ekhnoum-hôtep, mais sur un plan plus élevé et moins grande que Khéti, la maîtresse de maison. M. Erman qui, dans son ouvrage sur la civilisation égyptienne (*Das Ægypten*, p. 219) a parlé du mariage en Égypte, même de celui d'Ekhnoum-hôtep et de Djat, a cru que Djat était une femme ordinaire et non une esclave.



Tombeau d'Ékhnoun-hôtep, Paroi Est, première partie
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 130).

d'ailes. Ces animaux sont vivants, et les artistes égyptiens, toujours curieux de réalisme ont dessiné par deux fois des gazelles et des antilopes mettant bas leurs petits. A l'extrémité droite de ce tableau, un scribe des approvisionnements, son rouleau de papyrus sous le bras droit, et une feuille écrite, ou une tablette, à la main gauche, se présente pour faire connaître les provisions qu'il a en magasin et les animaux qui lui sont confiés devant un maître qui n'apparaît pas, à moins que les deux hommes représentés ici ne fassent partie de l'autre scène, ce qui est peu probable, car le second conduit une gazelle par le cou, ce qui prouve assez, selon moi, qu'ils font partie de la chasse représentée en ce tableau : le scribe se nomme Rensi, et il est fils d'un certain Montou-hôtep. La tablette qu'il tient à la main nous apprend combien d'animaux pris à la chasse étaient appelés à fournir au maître sa nourriture après sa mort : il n'y avait pas moins de 3.300 chèvres blanches, 300 bœufs pour le sacrifice, 12,200 gazelles, un nombre effacé d'antilopes à une seule corne recourbée, et 3,000 antilopes aux cornes en lyre. Derrière le prince Ekhnoum-hôtep, le chef de famille, dans un registre intermédiaire entre celui des porteurs d'armes et celui des fils du second ordre, se voit la curée des animaux pris : des enfants du prince, princes eux aussi, abattent les animaux pris à la chasse, des gazelles ou des oryx. Ces jeunes princes sont remarquables par le bonnet qu'ils ont sur la tête, bonnet pointu qui retombe à l'extrémité et qui ressemble assez au légendaire bonnet de coton sans mèche terminale.

La paroi est de cette salle est ornée d'une façon analogue à la paroi ouest, car elle est aussi percée d'une porte qui permet d'entrer dans la salle du fond, puisque ce tombeau se compose de deux salles. Le côté qui touche à la paroi nord nous présente une scène de chasse et de pêche dans les fourrés; celui qui touche la paroi sud est uniquement consacré à la pêche : les deux scènes se font donc pendant et sont réunies entre elles par une chasse au filet qui surmonte la baie de la porte. Du côté nord, Ekhnoum-hôtep est monté sur une barque, en compagnie de sa femme chérie, la prêtresse de Hathor, fille de prince, la dame de maison Khéti, laquelle est assise sur ses talons devant son seigneur et maître, a la main droite tendue en signe de soumission et la gauche repliée sur la poitrine; derrière le maître, mais sur un plan plus élevé en signe de position plus humble,

est « la *porte-collier*, favorite plus que toute chose, Djat, faite de Nouterou », dans la même position que la maîtresse de maison. Derrière elle est le fils d'Ekhnoum-hôtep, nommé aussi Ekhnoum-hôtep, prince de son flanc, qui doit hériter de sa puissance sur Monât-Khoufou; il tient dans la main gauche une fleur de lotus épanouie et son mouchoir dans la main droite. Devant la *maîtresse de maison*, à l'avant de la barque, est debout le gardien des provisions, Ekhnoum-hôtep, tenant un casse-tête dans la main gauche et dans la droite les sandales de son maître. Sa barque est faite en papyrus, et l'avant est orné de l'œil mystique d'Osiris. Elle vogue sur un cours d'eau où nagent des poissons et des anguilles, en compagnie d'un crocodile et d'un hippopotame. Ekhnoum-hôtep tient dans la main gauche trois canards qui doivent servir d'appeau, et brandit dans sa droite le casse-tête qui étourdira les volatiles que les canards appelleront à la portée du chasseur. Sa barque s'enfonce dans un fourré de papyrus dans lequel des oiseaux ont fait nid, ont couvé et font éclore leurs œufs, chassent les ichneumons qui veulent piller et dévorer leurs tendres fruits, vers lequel accourent les oiseaux absents, ou au-dessus duquel ils font la chasse aux insectes qui volent. En dessous de ce premier tableau, se voit une pêche à la senne où le filet est levé par une double escouade de cinq hommes vêtus d'une sorte de chemise, grâce à des cordes qu'on a attachées aux deux extrémités du filet. Ces hommes sont sous le commandement du chef des pêcheurs Mentou-hôtep. A l'extrémité gauche de cette scène, un serviteur emporte dans des paniers suspendus à une briche les résultats de la pêche, entre autres un superbe poisson qui est suspendu immédiatement à la briche.

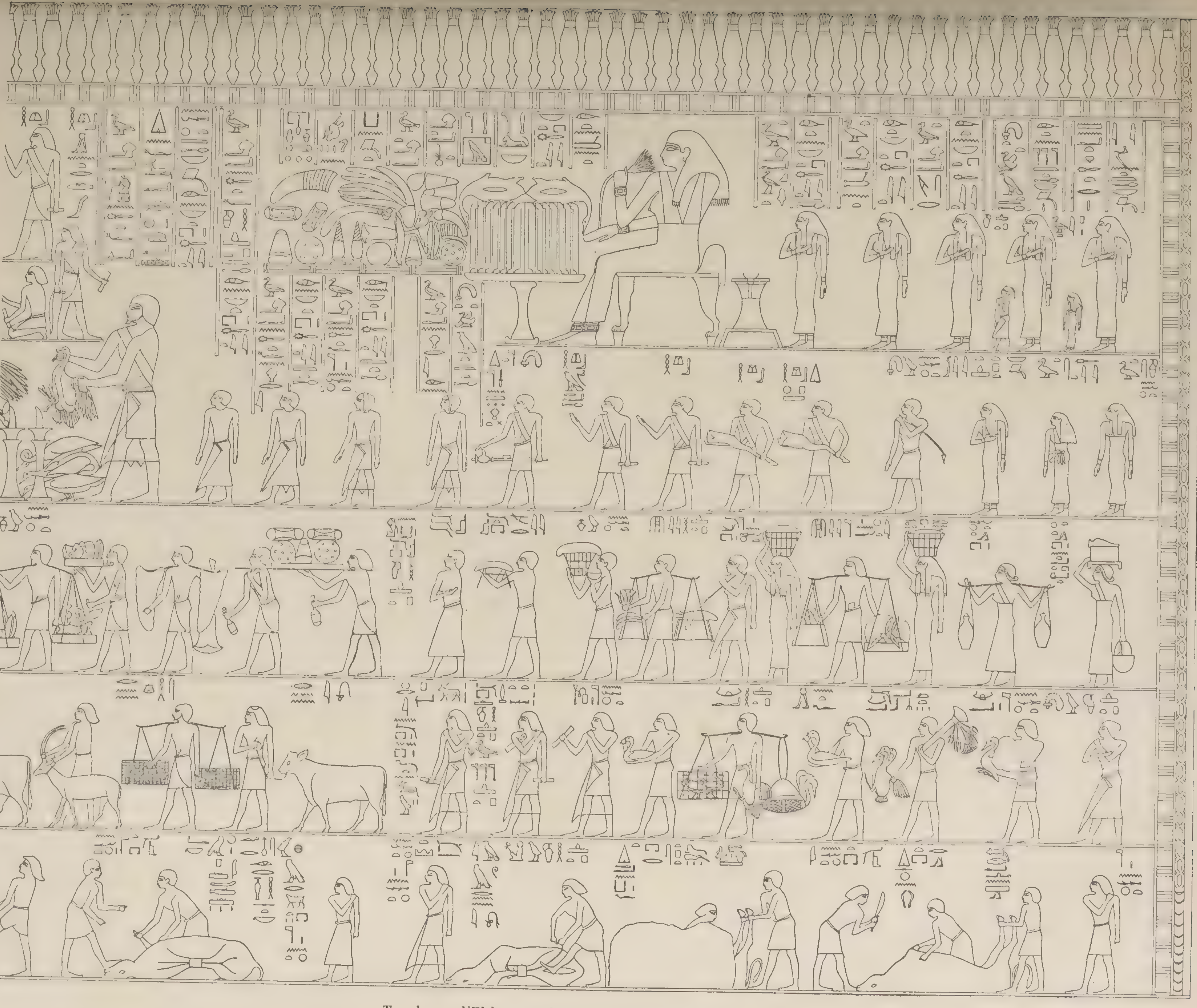
La scène supérieure est continuée au-dessus de la baie de la porte par une autre scène de chasse où Ekhnoum-hôtep lui-même, tranquillement assis sur un fauteuil sans dossier, caché derrière une sorte d'abri où l'on a laissé des trous pour passer facilement la corde, tire cette corde, laquelle fait retomber les deux côtés de la tirasse où se trouvent enfermés quantité d'oiseaux. La corde est attachée à un piquet placé par derrière le fauteuil : Ekhnoum-hôtep dans cette expédition est suivi de son fils aîné le prince Nakhet qui tient dans sa main droite une fleur de lotus et dans sa main gauche porte des légumes. Derrière le fils aîné, se tient le chef des *porte-colliers* Baqet, dans la posture qui convient à son rang. Le lieu où a lieu

cette chasse a été bien choisi : ce devait être les alentours d'un réservoir d'eau dans un jardin, comme le montrent les plantes aquatiques et les arbustes que l'on aperçoit autour de la tirasse : tout autour du réservoir des nuées d'oiseaux se montrent comme une proie facile à prendre. De chaque côté de la tirasse, deux arbres sont chargés d'oiseaux de tout plumage. C'est un des rares essais de paysage que l'on trouve dans les peintures égyptiennes. Au-dessous de cette scène sont quatre lignes d'inscription horizontale que l'on doit lire en commençant par le milieu et qui indiquent un certain nombre de fêtes du culte des morts. Le long des montants de la porte courent deux proscynèmes, l'un au Chacal sur sa montagne, c'est-à-dire Anubis, l'autre à Osiris, maître d'Abydos, afin qu'ils donnent les vivres ordinaires au défunt Ekhnoum-hôtep, qui est assis au bas sur un fauteuil sans dossier, tient à la main droite le bâton de commandement, a des colliers autour du cou et porte la barbe postiche. De chaque côté de la porte, sous les scènes avoisinantes sont des inscriptions tracées en couleur sur un fond peint en granit rose[1]; le bas est parsemé de points rouges qui font un effet fort curieux. Le tableau qui fait face sur le côté offre un bateau exactement semblable à celui qui a été décrit : Ekhnoum-hôtep y est représenté avec les mêmes habits et dans la même posture; il n'a point de femmes avec lui, mais seulement deux hommes : à l'arrière son fils aîné, le prince Nakhet, tenant dans sa main gauche les trois canards qui doivent servir d'appeau, et à l'avant le même officier que dans l'autre, le gardien des provisions Ekhnoum-hôtep, qui tient à la main gauche un harpon à double fer et dans sa main droite un morceau de bois autour duquel une corde est enroulée et qui a une poignée. Sous la barque sont les poissons, le crocodile et l'hippopotame que nous avons déjà vus de l'autre côté, tous admirablement dessinés. La barque a pénétré dans un fourré de papyrus où des ichneumons et des mangoustes sont en train de chercher leur proie au sommet des arbustes, pendant que les oiseaux sortent effrayés, se disposent à défendre leur nichée, ou reviennent attirés par les cris des oisillons. Ekhnoum-hôtep, armé d'un long épieu terminé en double pointe

1. C'est le commencement de la grande inscription biographique que j'ai citée plus haut.

acérée, en perce deux énormes poissons qui nagent dans un canal qui est transversal au canal sur lequel est la barque et qui, par convention, est dessiné de telle sorte qu'on croirait à un puissant jet d'eau qui aurait atteint environ les deux tiers de la hauteur du fourré, tandis que ce n'est tout simplement qu'un canal transversal. Au-dessus de cette grande scène une inscription analogue à celle que j'ai citée pour l'autre côté décrit et compte les heureuses captures faites pendant la pêche. Au-dessous, dans un canal plein de plantes aquatiques, sont trois barques, montées deux par quatre hommes et l'une par trois : entre les deux dernières un homme est tombé à l'eau et ses camarades le retirent; dans la première, un autre marinier grimpe sur la barque, s'élevant hors de l'eau. Toute cette scène est pleine de vie et d'un mouvement bien observé.

La paroi du sud est entièrement consacrée à la représentation de cérémonies funéraires. Ekhnoum-hôtep est assis sur un fauteuil sans dossier et à pieds de lion, ayant des colliers au cou, des bracelets aux poignets et la poitrine traversée par une large bande d'étoffe coloriée : il respire les fleurs qui sont suspendues à l'extrémité d'un bâtonnet et tend la main vers une table d'offrandes chargée de toutes sortes de mets, sans compter le nombre prodigieux de ceux qui ont été posés à terre. Ils lui sont présentés par son fils aîné, Nakhet, qui a derrière lui ses trois frères, Ekhnoum-hôtep, Neheri et Nouter-nakhet, et son demi-frère, le prince né de l'esclave Djat, Neheri. Ces princes sont suivis de prêtres qui ont leurs insignes à la main ou portent des offrandes, et de trois femmes : Bît-hotpet, ses filles Khéti et Ekhnoum-nakhet. Au-dessus du fils aîné sont d'autres prêtres que nous verrons remplir leur office dans les cérémonies des funérailles. Le troisième petit registre est consacré à l'apport des offrandes : quatre femmes prennent part au cortège et les deux dernières présentent des particularités de costume très remarquables. Le second registre est occupé par des officiers qui amènent les victimes, des scribes qui les enregistrent, des mariniers qui apportent le produit de leur pêche et un chef d'esclaves, nommé Ekhnoum-hôtep. Le premier registre est consacré à certaines cérémonies et au sacrifice funéraire. A l'extrémité droite de la planche ici donnée, la dame de maison, la princesse du Midi, fille de prince, prêtresse de Hathor, prêtresse de la dame Sekhet, Kheti, faite de Tenet, est assise devant une



Tombeau d'Ekhmoun-hôtep. Paroi Sud, première partie
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 128).

table d'offrandes, vers laquelle elle tend sa main gauche, pendant que de sa droite elle porte à ses narines une fleur de lotus épanouie : elle a une riche coiffure, des bracelets aux poignets et des périscélides aux chevilles. Derrière elle sont ses trois filles : les princesses Baqet, Tenet et Meres; puis vient la *porte-collier* Djat, fille de Nouterou, qui est déjà morte et près de laquelle sont représentés deux enfants, un fils ayant nom Ekhnoum-hôtep et une fille répondant à celui d'Ape.

La chambre du fond est décorée par des scènes du culte funéraire, qui toutes regardent le mur est, c'est-à-dire vers le fond du tombeau. Sur ce mur on voyait autrefois une scène qui représentait d'un côté la femme d'Ekhnoum-hôtep, Baqet à droite, sa mère, sans doute, et un autre personnage à gauche. Ekhnoum-hôtep était lui-même représenté entre les deux, mais il était représenté par une statue colossale qui avait été taillée dans le calcaire de la montagne. C'est vers lui que sont orientées les autres représentations. D'abord celle de droite en entrant qui a disparu tout entière : celle de gauche qui consiste en la représentation de la *porte-collier* Djat. Sur le mur nord est une table d'offrandes chargée de mets empilés les uns sur les autres avec des vases d'eau et de liqueurs usitées en Égypte, de parfums, etc. Derrière les offrandes est représenté un officier dont le titre n'est guère lisible et qui se nommait Ekhnoum-hôtep. En avant, tournées vers la statue d'Ekhnoum-hôtep, sont ses trois filles, les princesses filles de princesse, Baqet, Tenet et Meres. Sur le mur du sud, devant un petit support où des vases d'eau reposent, le fils aîné d'Ekhnoum-hôtep présente une oie à son père; il est suivi de ses trois frères, Ekhnoum-hôtep, Neheri et Nouter-nakhet; un cinquième fils est aussi représenté, c'est le petit Ekhnoum-hôtep, qualifié de prince comme ses frères, quoiqu'il ne fût pas né de la même mère : il est accompagné d'un *porte-collier*, nommé Baqet, et d'un second esclave qui tient un instrument à la main et qui se nomme aussi Ekhnoum-hôtep. Au-dessus est un *homme au rouleau* nommé Hor-makherou. Tous les murs étaient entourés dans leur partie supérieure d'une frise d'ornements tous semblables et en bas d'un joli dessin rehaussé par d'éclatantes couleurs : il représente des portes fermées par un double verrou entremêlées de damiers, surmontées de linteaux, de dessins géométriques et de carrés de diverses couleurs,

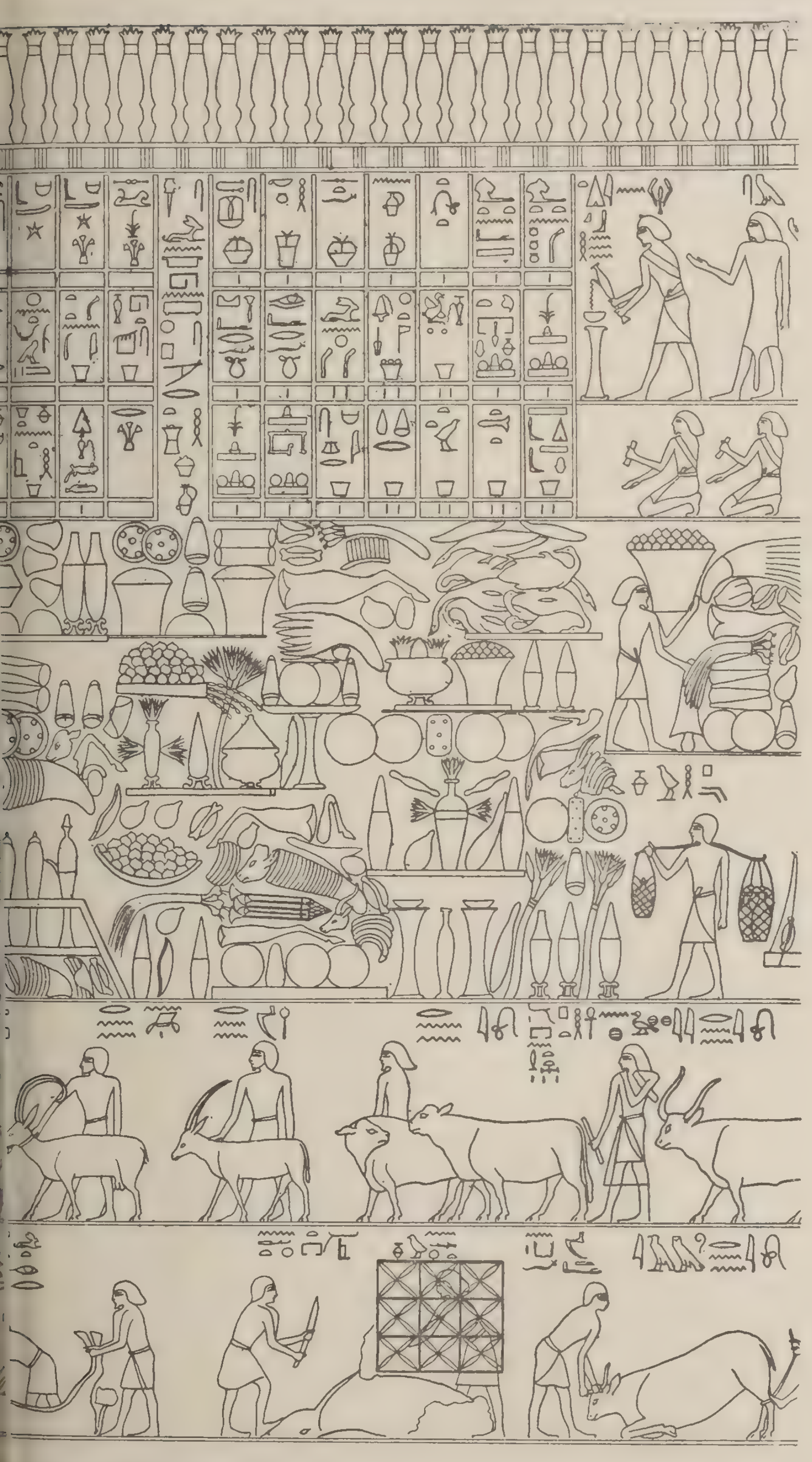
le tout du plus bel effet. Il n'est donc pas surprenant que ceux des Égyptiens qui visitèrent ce tombeau dans le courant des siècles qui virent la puissance égyptienne, aient témoigné de l'admiration qu'ils ressentirent par des *graffiti* qu'ils écrivirent en hiératique et qui disaient à peu près : « Le scribe Amenmès est venu. Marcher, voilà ce que j'ai fait pour voir la belle grande salle du roi....., juste de voix ; elle est comme le ciel au moment où le soleil brille et apparaît en elle ; elle est plus belle que toute autre salle, celle où le roi se trouve en elle. » Le lecteur qui aura lu cette description fidèle ne pourra que ratifier dans une juste mesure l'éloge hyperbolique du scribe égyptien.

Le second tombeau que j'ai à décrire est celui du prince Baqti qui posséda aussi le nome de la Gazelle. Il est célèbre parce qu'on y a trouvé la représentation de lutteurs et qu'on pourrait ainsi l'appeler le tombeau des lutteurs, comme Champollion avait appelé celui du prince Amenemhat le *tombeau des greniers*[1]. Malheureusement il est actuellement dans un état complet de dégradation pour le mur d'entrée ; dès l'époque à laquelle eut lieu l'expédition scientifique de Champollion, la dégradation était déjà bien avancée, car le fondateur de l'égyptologie n'a consacré que quelques lignes à la description de cette paroi[2]. L'auteur de la publication anglaise sur les tombeaux de Beni-Hassan dit de son côté : « Il reste des traces de scènes sur la partie supérieure de la paroi, mais elles sont trop mutilées pour montrer ce qu'on avait eu l'intention de peindre. Dans la partie inférieure sont deux grandes figures de Baqet (?). L'une d'elles le représente debout avec le bras levé dans le geste de l'adoration. L'autre figure est assise. Elles sont toutes les deux très mutilées. » Ceci regarde la partie du mur tournée vers le nord ; il en est de même pour les parties tournées vers le sud : « Les peintures sur ce mur sont trop mutilées pour être dessinées, dit le même auteur ; sur la droite de la partie supérieure du mur est représentée apparemment un large marais de papyrus avec des étangs de lotus et des hommes moissonnant le papyrus. Sur la partie inférieure est sans doute un groupe de prêtres sacrifiant un bœuf[3]. » Cela ne surprendra

1. Champollion, *Notices descriptives*, II, p. 431.
2. Champollion, *Notices descriptives*, II, p. 359.
3. *Beni-Hasan*, by Percy Newberry, II, p. 45-46.



Tombeau d'Ekhnoum-
(d'après Le



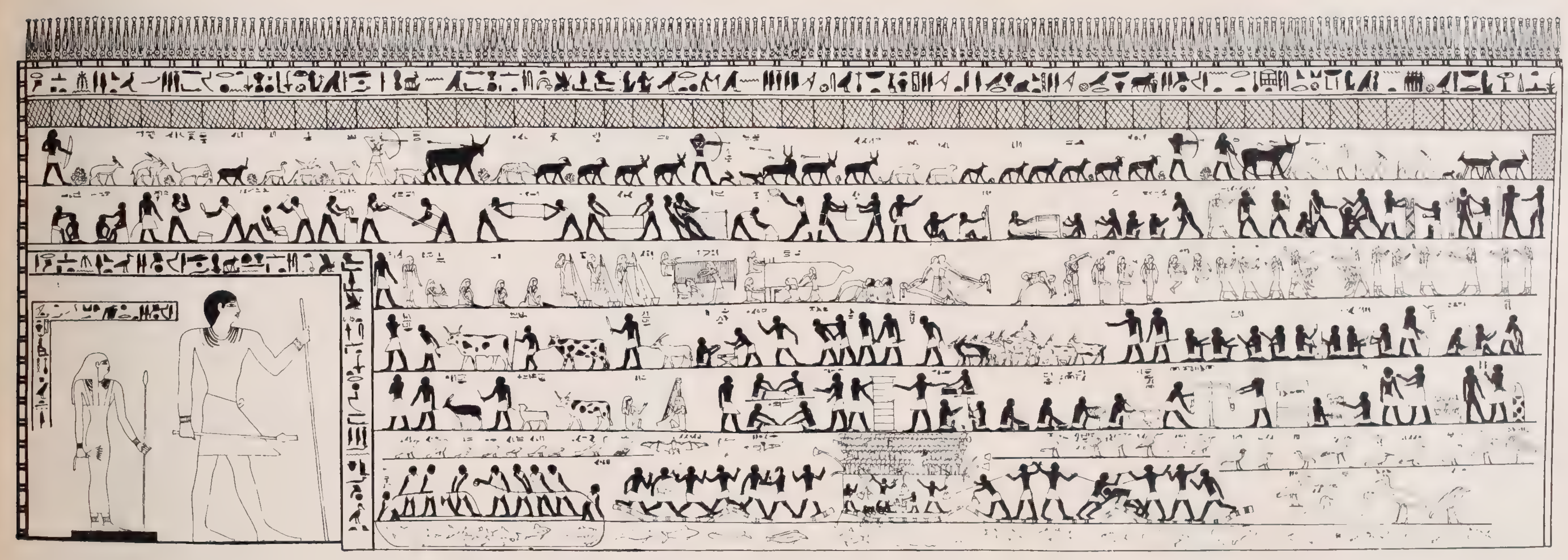
Sud, deuxième partie
.h., pl. 129).

personne, lorsqu'on saura que ce tombeau a été le séjour d'anachorètes chrétiens, quoique je ne croie pas à une destruction violente, car on ne voit pas bien pourquoi cette destruction se serait seulement exercée sur la paroi d'entrée. On ne saurait donc assez déplorer la perte des peintures qui existaient sur ce mur. Je ne crois pas, pour ma part, après avoir examiné les tableaux correspondants des autres tombeaux, que le prince Baqti fut représenté deux fois sur la même partie du mur, surtout quand cette partie n'avait qu'une dimension restreinte. Il est plus probable que la femme de Baqti était représentée avec lui. De même le sacrifice des bœufs n'eût pas été à sa place sur le côté nord du mur ouest, et, si cette partie du mur était décorée comme la tombe de Khéti, elle devait représenter des scènes d'inondation, de chasse aux oiseaux dans les marais ou de pêche, comme en représente en effet en la partie correspondante le côté nord du mur occidental de la tombe où reposa Khéti. Fort heureusement les autres parois vont compenser en partie, par l'importance de leur décoration, la perte de la paroi occidentale. Toute la décoration de la paroi nord est entièrement conservée. Cette décoration est divisée en deux parties par la manière dont sont disposés les registres : dans la partie supérieure les registres courent d'une extrémité du mur à l'autre et ils sont au nombre de deux; dans la partie inférieure, les quatre registres que la décoration comportait n'occupent qu'une partie de la paroi, et le reste est occupé par la représentation de Baqti, debout, vêtu du pagne empesé, le cou orné de colliers, les poignets de bracelets, tenant en sa main gauche le bâton de commandement, dans la main droite le casse-tête; derrière lui est sa femme, la féale d'Anubis sur sa montagne, son amour, Hathor-nofré-hepout[1], tenant un bâton terminé en bouton de lotus à la main gauche et une fleur de lotus épanouie à la main droite; elle est montée sur une sorte d'escabeau, porte des colliers au cou, des bracelets aux poignets et des périscélides aux chevilles. Le premier registre supérieur est surmonté, dans toute sa longueur, d'un filet énorme tendu pour prendre le gibier et qui vient aussi s'amorcer à l'extrémité droite du registre. Ce premier registre est entière-

1. Je m'écarte ici de l'interprétation donnée par l'auteur de *Beni-Hasan* (II, p. 4) de cette petite légende : il suppose que c'est la fille de Baqti, quand tout, au contraire, appelle la femme : le mot est effacé, on n'en voit que les linéaments.

ment consacré à la chasse des animaux sauvages dans le désert; quatre chasseurs espacés y tirent des flèches sur les animaux qui s'enfuient, des chiens les poursuivent, les flèches volent dans l'air et percent les pauvres bêtes : une bubale percée de flèches a été de plus arrêtée par un cinquième chasseur. Le nom des animaux est écrit au-dessus de chacun d'eux; on y distingue des antilopes de plusieurs espèces, des chèvres dont l'une est saillie par un mâle, et une autre étranglée par une chienne, des panthères, des cerfs, des hyènes, des chacals, des loups, des mouflons à manchettes, des bubales, des lions, des autruches, des oryx, etc. Au milieu de ces animaux réels sont des animaux fantastiques: une espèce de chien à queue terminée par une touffe, un animal à tête d'épervier ayant deux ailes sur le dos, un troisième ayant un cou et une tête de serpent avec un corps de panthère. Un autre animal noir de couleur, à petite queue, ayant une corne sortant de son nez et assez longue, ressemblant en un mot assez au rhinocéros, se voit aussi parmi les animaux fantastiques de cette chasse.

Le second registre est consacré à diverses scènes industrielles. En commençant par la droite, nous voyons d'abord un groupe dont la signification me semble assez incertaine, mais qu'on peut croire avec assez de vraisemblance représenter un sculpteur se retirant pour juger de l'effet de son travail, après avoir mis quelque morceau de bois derrière la statue pour l'empêcher de tomber. Le second groupe se compose de trois personnages : un sculpteur achève de colorier les statues qu'il a devant lui, un homme et une femme, celle-ci passant son bras gauche autour du cou de l'homme et lui tenant le poignet de la main droite, position qui est très commune dans les monuments égyptiens, si l'on ne considère que l'effet général, mais qui est très rare si l'on veut regarder le geste particulier de la main droite. Puis viennent deux peintres, l'un assis sur un siège, l'autre debout, achevant de décorer un meuble dont je ne connais pas l'usage et qui n'a pas été retrouvé dans les fouilles, à ma connaissance. Derrière ces décorateurs est un groupe de sept personnages, six hommes et une femme : d'abord deux hommes qui semblent deux lutteurs, l'un accroupi par terre sur le pied droit et le pied gauche allongé, ayant passé son bras gauche entre les jambes de son adversaire et lui tenant la jambe droite prisonnière, pendant que de son bras droit il écarte la main gauche du second



Tombeau de Baqti, paroi Nord.
(d'après *Beni-Hasan* by Percy Newberry, vol. II, pl. VII).

lutteur qui est obligé de saisir le bras du premier pour ne pas tomber ; un second groupe également de deux hommes, l'un accroupi comme celui du groupe précédent et retenant de ses deux mains la jambe droite de son adversaire qui est debout et qui pèse de la main droite sur le bras gauche du premier pour lui faire lâcher prise ou briser son effort, tournant la tête vers les autres personnages, deux hommes et une femme qui viennent ensuite : les deux hommes debout tiennent un casse-tête, le premier en avant de lui dans sa main droite, et la main gauche est repliée sur la poitrine, le second dans sa main gauche repliée sur la poitrine et le casse-tête reposant sur l'épaule, pendant que la droite est tombante ; la femme qui vient en dernier lieu, marchant sur la pointe des pieds, des bracelets aux poignets et aux chevilles des périscélides, lève la main gauche vers les personnages qu'elle a devant elle et semble leur adresser la parole. Le premier crie : « Jette-le à terre » ; le second : « Serre », et la femme : « Ne serre pas ». Un groupe de trois personnages, le premier portant la main droite à sa poitrine, un casse-tête en sa main gauche, semblant parler avec véhémence aux deux hommes accroupis devant lui[1]. Puis viennent des représentations de fileurs, de tisseurs, de foulons qui tirent une pièce d'étoffe, lavent, tordent, cuisent ou battent le linge sous la surveillance du *porte-collier* de la lingerie, qui tient à la main un rameau qui n'est pas le rameau de la paix. Puis à la fin du registre, un pédicure accroupi fait « les doigts de pied » à un homme assis sur un siège dont il tient le pied droit sur ses genoux, pendant que le patient a la main droite sur sa tête, et un barbier assis sur un siège rase la tête d'un malheureux qui se tient le bras de l'autre main pour s'empêcher d'envoyer promener son tortionnaire.

Le troisième registre nous présente d'abord dix-huit dames qui s'occupent à jouer à la balle, à la lancer, à la recevoir, à jongler avec, et cela dans toutes les positions, debout, penchées en avant ou en arrière, sautant, un pied en l'air pendant que les mains sont en avant ou rejetées en arrière,

1. Champollion (*Notices descriptives*, II, p. 361-369) a passé tous ces personnages, sauf le premier, celui qui a l'inscription : il ne faudrait donc pas arguer de son silence pour révoquer en doute cette description.

perchées l'une sur l'autre, comme des enfants qui jouent au cheval-fondu. Puis viennent deux groupes de lutteuses ou de gymnastes, faisant des tours de force, l'une enlevant l'autre; puis deux hommes tiennent deux femmes chacun par une main, ils sont debout et les femmes étendues de tout leur long, les pieds à terre près des pieds des hommes et suspendues en l'air par les bras : elles tourneront ainsi autour des hommes. Deux autres femmes font des exercices de désarticulation, les pieds et les mains à terre à la fois et le buste faisant comme un pont. Puis viennent des scènes de tissage, de filage, de préparation des fils et de leur mélange avant d'en faire des broderies ou des franges, le tout sous la surveillance d'une ouvrière en chef et d'un chef du tissage.

Le quatrième registre nous fait assister d'abord au travail des sandales : un ouvrier prépare le cuir sur le dos d'âne et l'assouplit, deux autres assemblent les sandales, un quatrième plonge des sandales non encore achevées dans un grand vase qu'il renverse peu à peu; deux groupes d'ouvriers, affrontés deux à deux, sont en train d'étendre de la couleur sur le cuir préparé et vraisemblablement c'est la première couche de celles qui doivent aboutir à donner au cuir cette couleur jaune ou rouge qu'il a aujourd'hui . Puis quatre chanteurs, frappant dans leurs mains, deux d'un côté, deux de l'autre, charment leurs loisirs et goûtent à leur manière les plaisirs de l'existence. Un groupe de dix hommes fait partie de la scène suivante qui nous montre comment les Égyptiens de cette époque comprenaient la justice. Un scribe, écrivant devant un petit coffre chargé de ses ustensiles, est accroupi à l'extrémité de ce tableau : devant lui se présente un serviteur qui lui parle et lui dit : « Je suis venu. » Il est suivi d'un second personnage qui parle aussi au scribe, debout et étendant la main gauche en disant : « Certes, voilà qui est venir! » En effet, un autre personnage, le cou pressé par la main de celui qui le conduit en disant : « Marche! », arrive tout courbé, et un second est aussi amené les mains liées par un second conducteur armé d'un bâton court. Puis vient un chevrier conduisant une chèvre tachetée à la corde et tout un troupeau suit,

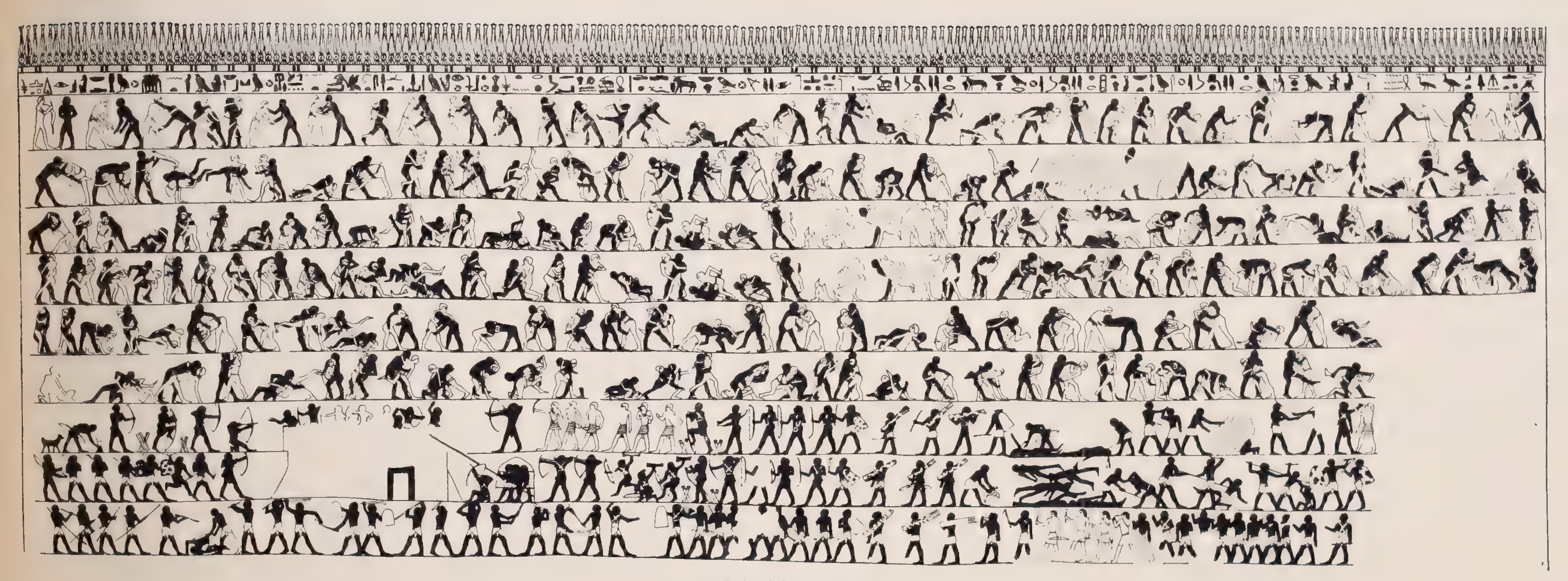
1. Champollion (*ibid.*, II, p. 364) dit que les objets sont peints en rose : l'effacement de la couleur a dû l'induire en erreur : la couleur primitive devait être sans doute rouge.

avec les petits chevreaux, pendant qu'un bouc trouve l'occasion bonne pour saillir ou essayer de saillir une chèvre. Deux chevriers terminent la marche, le premier indiquant de son doigt soit le bouc qui saillit, soit les prisonniers qu'on emmène, son camarade ayant un bâton à la main gauche. Évidemment les deux hommes qu'on mène au scribe sont des voleurs qui ont essayé de dérober quelques têtes du troupeau et qu'on mène à l'écrivain afin que procès-verbal en soit dressé. Trois animaux sont ensuite conduits à la corde par un bouvier : une antilope mâle, une vache tachetée à cornes naissantes et un bœuf à longues cornes qui sont présentés au possesseur de la tombe. Baqti, par un officier debout en avant du dernier des conducteurs des animaux qui doivent fournir le sacrifice et qui dit : « Une antilope pour ton double ! une génisse pour ton double ! un bœuf pour ton double ! » Le cinquième registre nous montre d'abord un sculpteur armé d'un ciseau et d'un maillet travaillant à une statue : derrière lui est un instrument dont je ne sais pas la destination. Après un tabouret sur lequel sont amoncelés des vases, des colliers et des sachets, de petits pots et un grand rouleau ficelé, un peintre est en train de colorier une statue. Puis un scribe esquisse sur une tablette qu'un aide tient debout des animaux qui entreront dans la décoration de la tombe, un chien qui étrangle une gazelle et un petit veau auquel il donne la dernière main. Vient ensuite la représentation d'un atelier d'orfèvrerie qui ne comprend pas moins de dix-sept personnages. D'abord un coffret surmonté de lingots d'or en forme de briques, dont l'un est placé au-dessus des autres avec l'inscription : Briques d'or. Puis une balance d'une forme particulière avec deux plateaux spéciaux afin de ne pas perdre le précieux métal qu'on y va mettre : deux scribes habiles dans l'art de l'orfèvrerie pèsent les métaux qu'on a mis dans les plateaux, celui de gauche supportant le plateau où il a déjà placé le métal et celui de droite apportant la brique qu'il va mettre dans le second plateau. Puis, quand les deux métaux ont été pesés, on les passe à un ouvrier qui fait l'alliage dans un vase placé sur le feu et qui souffle au chalumeau : cela s'appelle « fondre l'électrum ». Quand l'alliage est fait, on en façonne des colliers ou on dore des armes, des massues, des haches, des bâtons, ou un meuble de marqueterie, le tout sous la surveillance d'un contre-maître. Puis, de deux musiciennes,

qui étaient peut-être destinées à égayer l'atelier, l'une joue de la harpe et l'autre frappe dans ses mains en battant la mesure, ce que les Égyptiens appelaient chanter de la main. Le registre se termine par un officier qui présente au *double* de Baqti deux victimes conduites par deux bouviers, d'abord un veau de lait que suit sa mère et ensuite une gazelle.

Le sixième registre nous montre une fête sur l'eau. Près de la partie où se dresse Baqti, des pêcheurs au nombre de dix s'occupent à tirer leur filet de l'eau. Puis sur deux bateaux de papyrus voguant sur l'eau les mariniers sont en train de se disputer et de se battre, non pas à coups de *djérids*, mais à coups de casse-tête. Le bateau du maître conduit par cinq rameurs et un pilote d'arrière est entré dans un fourré ; Baqti debout, tenant à la main gauche un oiseau qui appellera ses camarades, lève la main droite prêt à étourdir les malheureux volatiles qui viendront à la portée de son arme. Devant lui est sa femme tenant une fleur de papyrus, pendant qu'un adolescent vient lui présenter une fleur de lotus épanouie. Le pilote d'avant se tient aux plantes aquatiques pour faire sans doute sortir les oiseaux de leurs fourrés. Devant eux, sur deux bateaux; les mariniers sont encore occupés à se disputer et à se battre avec les grands bâtons qu'on appelle actuellement *djérids*. Au-dessous de tout ce registre, les eaux fourmillent de poissons de toute sorte, avec un hippopotame et sans doute aussi un crocodile qui devait se trouver dans la partie effacée. En dessus des combattants sont rangés tous les oiseaux qui habitaient le fourré ou que connaissaient les Égyptiens ; ils sont tellement bien dessinés qu'on peut encore les reconnaître scientifiquement aujourd'hui et en plus le nom de chacun d'eux est écrit au-dessus. Il y a ainsi des cormorans, des pluviers, des demoiselles de Numidie, des canards sauvages, etc.; mais on est tout étonné d'y voir aussi deux espèces de chauves-souris.

Avec la paroi est nous nous trouvons en face d'une immense composition comprenant autrefois quatre cent quarante lutteurs, plus cent trente-deux soldats de toutes armes, archers, frondeurs, massiers, lanciers, porte-haches, etc., armés, ou non, de boucliers, luttant autour d'une forteresse, la battant à coups de bélier, la défendant du haut des créneaux, parlementant, blessés, morts ou vivants, le tout avec une intensité de vie remarquable. C'est un exemple des premières peintures militaires. Ce tableau



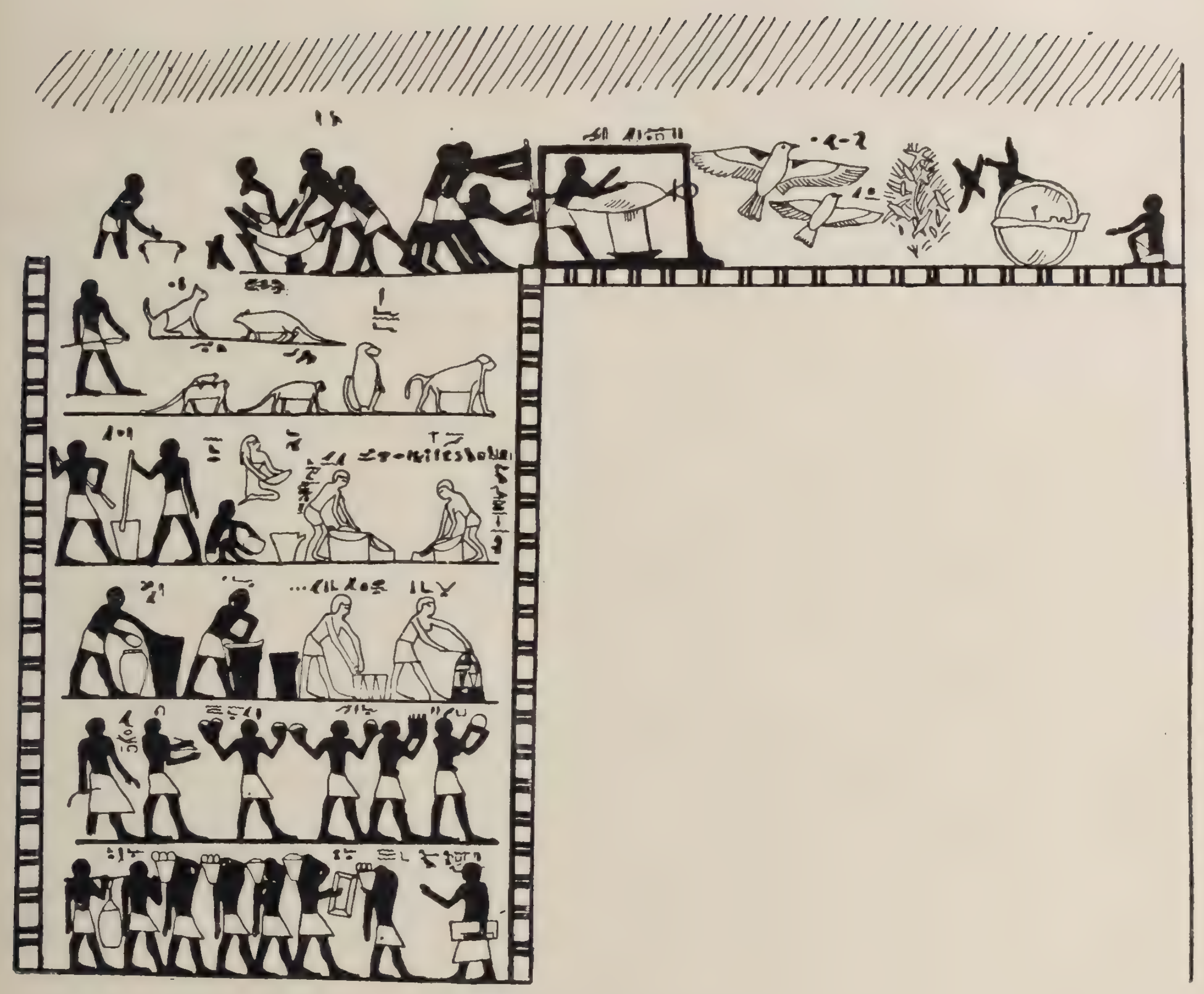
Tombeau de Baqti, paroi Est
(d'après *Beni-Hasan* by Percy Newberry, vol. II, pl. V).

est surtout remarquable par la fertilité d'imagination qu'il a fallu à l'auteur pour dessiner deux cent vingt poses différentes de deux hommes qui luttent l'un contre l'autre et cherchent à se renverser, car aucun des groupes n'est semblable à un autre et l'on assiste à la lutte depuis le moment où les adversaires se mesurent de l'œil, jusqu'à celui où le vaincu touche le sol. Ce tableau montre avec évidence que l'artiste égyptien ne reproduisait pas toujours les mêmes poses, et l'on se demande avec effroi combien il a fallu de temps pour concevoir, préparer et exécuter cette immense composition de cinq cent soixante-douze personnages. Cette œuvre est inappréciable au point de vue de l'histoire de la gymnastique et de l'art militaire et, quand même il ne resterait que ce seul témoignage de l'art égyptien, il suffirait à lui seul pour montrer que les scribes égyptiens furent de grands artistes. Malgré le grand nombre de personnages qui constituent la décoration de cette paroi, cette décoration n'est pas achevée : un grand espace a été laissé nu sur la droite à la hauteur des cinq registres du bas. Comme la décoration de toute cette paroi a été reproduite sur la paroi est d'une autre tombe, celle de Khéti, si elle était identique en tout, on avait réservé cet espace pour reproduire, non pas le festin militaire qui suivait la bataille, comme le croyait Champollion [1], mais un sacrifice au *double* du défunt avec une table d'offrandes qui dans la tombe de Khéti ne contient pas moins de cent trente-deux numéros. En dessous de cette liste sont des vases rangés à droite sur un triple rang, puis le sacrifice et le découpage du bœuf; devant une table où l'on ne voit encore qu'un vase à parfum ou quelque *zir* usité à cette époque, avec deux colonnes et deux vases, le défunt Khéti sous un édicule en bois, le bâton de commandement à la main gauche et le casse-tête dans sa main droite, semble regarder les apprêts du sacrifice; l'édicule a été apporté par deux hommes qui se tiennent sur les côtés.

La décoration de la paroi sud est divisée en deux parties fort inégales par la baie de la porte qui donne entrée dans la seconde salle du tombeau, celle qui était proprement affectée à la demeure du *double*. L'extrémité est de cette paroi nous montre des apports de provisions diverses pour le

1. *Notices descriptives*, II, p. 367. On remarque dans les *Notices* des tombeaux de Beni-Hassan un assez grand nombre d'omissions; mais on ne pouvait demander à Champollion plus qu'il ne pouvait donner.

double, ainsi que le dit le scribe qui se trouve à droite au registre du bas. Et alors défilent un homme qui porte une couffe remplie de vases d'eau, quatre hommes qui portent des couffes remplies de pain, le premier d'entre eux ayant de plus en sa main droite un grand pain rectangulaire; puis, au fond du registre deux porteurs ont, suspendu à un bâton, un vase de bière. Au second registre, à gauche, se voit d'abord un préposé à la maison des champs, puis un scribe qui enregistre ce qu'on en sort et quatre personnages porteurs d'offrandes : les deux premiers portent des vases remplis d'eau, le troisième une couffe remplie de viande avec le couteau qui doit servir à la découper et le quatrième une sorte d'objet peint en vert que je ne peux déterminer. Au troisième registre, à droite, une femme dispose au moyen d'un petit bâton des pains sur une sorte de four; une seconde mélange dans les pains des graines aromatiques ou un liquide qu'elle puise sans doute au grand vase qui est derrière elle. Un homme frotte ou pétrit un objet vert au-dessus d'un grand vase, et derrière lui un quatrième personnage transvase un objet rond peint en jaune pour le mettre dans un vase plus grand encore d'un vase déjà grand. Le quatrième registre nous montre deux femmes affrontées qui broient le grain avec une pierre et font retomber la farine dans un autre vase : tout en travaillant, elles se lamentent; celle de droite dit : « Travaille dans le deuil de ton cœur; certes le travail est pour ma sœur. » Et l'autre lui répond : « O esclave, le travail est dégoûtant, demain tu seras battue. » Au-dessus d'elles, une troisième femme crible le grain qui doit être moulu, et derrière elles, un homme malaxe la pâte en y ajoutant de l'huile. A l'extrémité du registre deux hommes pilent dans un mortier. Les scènes qui précèdent nous montrent une cuisine en pleine activité; nous ne serons donc pas surpris d'y trouver un chat qui guette un rat, non plus que des singes de deux espèces, mâles et femelles, dont l'une a son petit grimpé sur son dos. Au commencement de ce registre à gauche se voit un officier chargé de surveiller la cuisine, tenant à la main une sorte de cuiller en forme de main. Le registre suivant s'étendait sur toute la baie de la porte. Un homme d'abord mélange ou brasse avec un bâton le vin dans un grand vase. Devant lui, quatre hommes sont occupés à une même opération, celle de passer un liquide dans un linge : l'un d'eux verse le liquide, un



Tombeau de Baqti, paroi Sud-Est
(d'après *Beni-Hasan* by Percy Newberry, vol. II, pl. 6).

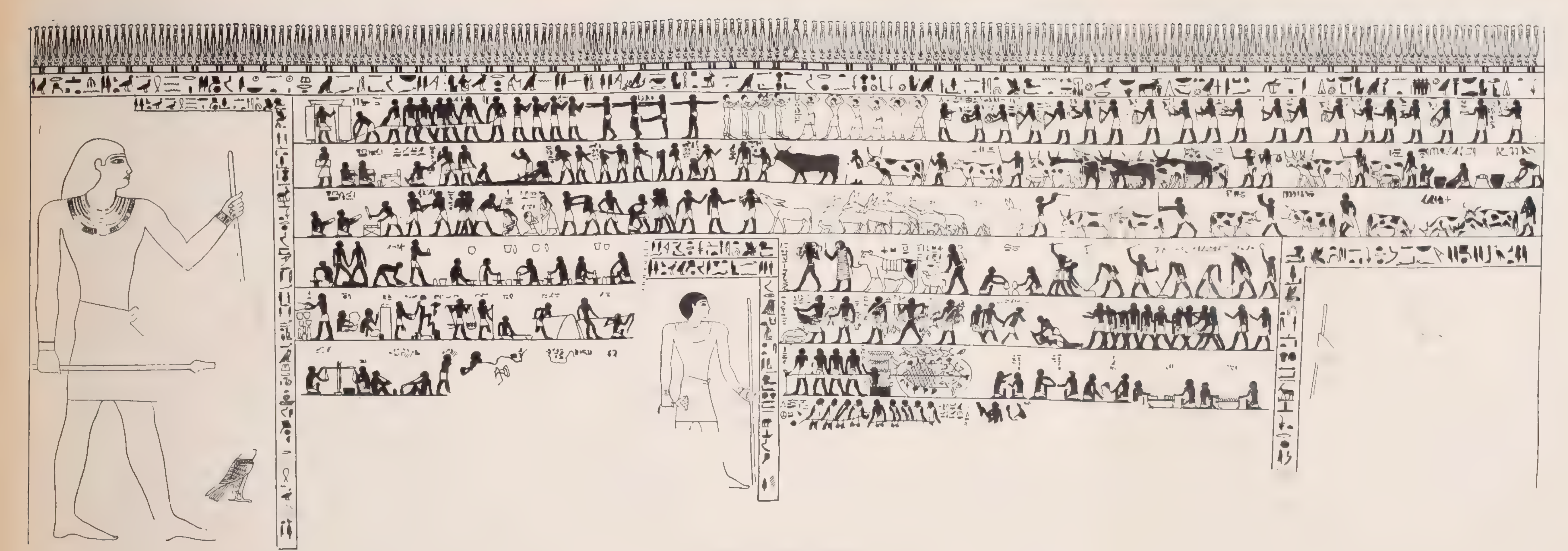
autre le brasse et deux tiennent le linge étendu, et le liquide, sans doute du vin, tombe dans un vase placé sous le linge. Puis, nous voyons un pressoir d'un nouveau genre : à une traverse en bois, on a solidement attaché une pièce de linge où est enfermé le raisin ; à l'extrémité opposée de cette pièce de linge on a passé un bâton que trois hommes font tourner en tordant le linge et par conséquent en pressant : un quatrième personnage a soin que la vendange ne sorte pas du linge, et le vin ruisselle dans un bassin placé sous le pressoir. A droite du registre, on voit des oiseaux qui volètent, ou sont perchés dans un arbre : près de l'arbre est un piège tendu dans lequel deux oiseaux vont se faire prendre, et un homme est accroupi, surveillant ce qui va se passer. Outre ces registres, il y en avait encore un autre au-dessus de celui que je viens de décrire, mais il n'existe plus aujourd'hui. Au temps où Champollion fit son expédition, il était déjà ruiné, et cet illustre maître s'est contenté d'écrire dans la description qu'il a faite de cette paroi : « Vendange effacée. Pressoir. Homme s'étendant pour écarter les bâtons et tordre le linge renfermant les raisins[1]. »

Le côté ouest de la paroi comprend une triple décoration. Dans la première partie Baqti est représenté près de l'entrée de la seconde salle occupant la hauteur de la paroi entière : il porte des colliers au cou et des armilles aux poignets, il tient le bâton de commandement dans sa main droite. A ses pieds est un épervier très grand, dessiné avec détail et peint de très belles couleurs. Il domine les trois registres supérieurs et le tiers environ des registres inférieurs. Au premier registre, des hommes conduisent une statue du défunt, d'autres battent des mains, d'autres exécutent des danses pendant que des femmes en font autant. Le défunt est ainsi conduit pour admirer les offrandes qui lui sont faites. Puis un scribe enregistre les apports des porteurs de bijoux, d'ustensiles, de vêtements et d'armes, au nombre de dix-neuf. Le second registre nous montre d'abord un scribe qui fait rapport à son maître, puis deux scribes sont assis sur leurs talons devant un coffret qui contient leurs ustensiles ; un autre scribe est devant eux et écoute le rapport que lui fait un berger en chef. Puis un

1. Champollion, *Notices descriptives*, II, p. 367-368.

homme, le bâton à la main, regarde ce qui se passe devant lui : un malheureux délinquant est étendu à terre sur le ventre, maintenu par trois hommes et battu par un quatrième : un autre homme derrière ceux qui maintiennent le patient se penche pour mieux voir, les mains croisées, et peut-être liées sur sa poitrine : il a tout l'air de quelqu'un qui s'attend à en recevoir autant. Puis un adolescent est amené entre deux hommes, un second est de même entouré et réservé pour le châtiment, puis un troisième est saisi par le cou. Il s'agit de recevoir deux cent cinquante coups de bâton, ce qui est une perspective assez peu agréable. Viennent ensuite un préposé aux frontières (?) et des bouviers, l'un boiteux, amènent des bœufs ou les poussent du bâton ; puis vient un troupeau de vaches avec leurs veaux et des taureaux qui tentent de saillir les femelles. Un berger frappe le dernier de ces taureaux tout en portant à son cou un petit veau ; un autre qui l'accompagne se contente de porter sa panetière à son bâton. Vient ensuite un second troupeau de bêtes à cornes conduit par un vacher, et une vache nourrice qui allaite à la fois un petit veau et un petit garçon et dont le vacher tient la queue en arrière. Ce registre se termine par la représentation de trois ouvriers : le premier façonne des boules de pâte, le second bat la pâte et des grains qu'il y a mélangés pour les réunir et le troisième fait cuire les boules de pâte.

Le troisième registre nous offre encore des scènes de bastonnade ordonnée par des scribes : mais cette fois, les hommes ne sont pas les seuls admis à ce plaisir, il y a deux femmes qui vont être punies, l'une par un homme, l'autre par une femme, et battues sur les épaules ; la malheureuse qui est échue à l'homme porte entre ses bras un petit enfant qu'elle allaite. Vient ensuite un groupe de neuf personnages parmi lesquels deux prisonniers destinés à la bastonnade et dont l'un a tenté de s'échapper : les autres se gaudissent du malheur de leurs semblables. Suit un troupeau d'ânes, conduit par un ânier qui a pris un petit ânon sur ses épaules, et la mère suit son petit qu'elle lèche : ânes, ânesses, ânons suivent pêle-mêle, et l'une d'elles qui a tenté de s'écarter est remise dans le droit chemin à grands coups de bâton. Un bouvier écarte de même un taureau qui lèche les parties sexuelles d'une vache à l'abreuvoir, un autre sépare deux taureaux prêts à combattre, et deux autres, l'un appuyé sur



Tombeau de Baqt ... Sabatrasit.

(d'après *Beni-Hasan* by Percy Newberry, vol. II, pl. IV.)

un bâton, l'autre ayant un casse-tête sur sa poitrine, contemplent leurs vaches et leurs taureaux qui paissent tranquillement.

Le quatrième registre nous montre des potiers façonnant leurs vases au tour, pétrissant la terre glaise avec leurs mains, la gâchant avec leurs pieds, façonnant de petites cônes de terre et les portant aux ouvriers qui ont des tours. Puis au cinquième registre on les fait sécher, on les fait cuire dans deux fours allumés, et, lorsqu'ils sont devenus rouges, on les retire et on les transporte dans les plateaux d'une briche vers le magasin où ils doivent être rangés. A droite de ce registre, cinq ouvriers façonnent le bois, le chauffent, le redressent ou le tordent à leur convenance sur une sorte de chevalet[1]. Au sixième registre, deux ouvriers sont occupés à peser des matières précieuses; puis deux verriers soufflent devant un fourneau ardent le verre qui s'attache en boule à l'extrémité de leur chalumeau. Les autres scènes de ce registre et les registres qui terminaient la décoration inférieure sont complètement effacés : il n'en reste que quelques inscriptions presque impossibles à traduire sans le secours des actions représentées.

A la hauteur de ces trois derniers registres et d'un autre qui est effacé, Baqti est à nouveau représenté comme dans la partie précédente, avec la même position sauf qu'il tient à la main droite une fleur de lotus épanouie, au lieu d'un casse-tête. Il inspecte les travaux des champs. Et en effet on lui amène des veaux, des bœufs, des oiseaux aquatiques, des fleurs de toute sorte; on se livre à la chasse au filet dans les fourrés de papyrus, ou à la pêche dans les canaux, toutes scènes que nous avons déjà vues et qui n'offrent ici rien de particulier que la mention que tout était destiné au *double*. La partie inférieure de cette décoration est disparue.

La troisième partie se distingue de la seconde en ce que les personnages qui la composent sont tournés vers la droite, en sens contraire des précédents, quoiqu'ils ne soient pas séparés dans le registre. Le premier de ces quatre registres nous montrent des joueurs en train de se livrer à leurs

1. CHAMPOLLION (*Notices descriptives*. II), 376, croit que ce chevalet était armé d'une sorte d'outil destiné à polir le bâton.

amusements. D'abord deux hommes accroupis s'exercent à faire tenir en équilibre l'un sur l'autre des cônes de terre. Un groupe de trois hommes avec des piquets effilés les fichent dans une bille de bois, pendant que l'un brandit son piquet, les deux autres retirent les leurs de la bille de bois où ils ne se sont enfoncés qu'à moitié ; plus loin, deux autres joueurs se livrent au même jeu et ont mieux réussi que leurs voisins. On se livre encore en France à ce même jeu, soit avec de petits piquets de bois, soit avec des couteaux : celui qui réussit à faire tenir debout son piquet ou son couteau lancé avec une grande force et de haut a rempli le but. Trois autres joueurs, à l'extrémité droite de ce quatrième registre, lèvent des poids très lourds, si on en juge par les efforts qu'ils font : l'un a réussi à lever son poids perpendiculairement à la terre et le tient ainsi à bout de bras : c'est presque le même exercice de force que faire des haltères et ceux qui réussissaient à soulever la masse pesante devaient avoir de forts biceps. Le cinquième registre nous montre des scènes de disputes. En premier lieu, un homme a couché presque de tout son long un individu : par devant deux autres hommes en retiennent un troisième prêt à secourir celui qui est étendu à terre, et en arrière quatre autres personnages contemplent ce qui se passe. En second lieu, quatre autres individus se disputent et le pied de l'un d'eux a été saisi par un des adversaires ; les paroles doivent voler : malheureusement les légendes sont détruites. Derrière les adversaires de gauche, deux hommes tentent de les retenir et à droite deux autres personnages font entendre des paroles de conciliation et de paix. Le sixième registre nous ramène à des jeux calmes. Deux joueurs affrontés jouent d'abord à une sorte de mourre particulière, qui consiste à porter un certain nombre de doigts au front de l'adversaire qui doit le deviner sans retard ; un autre groupe de deux joueurs affrontés jouent à la mourre ordinaire et doivent dire sans retard le nombre de doigts qu'ils se présentent respectivement. Un troisième groupe également de deux joueurs se livrent à un jeu qu'il n'est pas possible de distinguer, parce que l'objet qui en fait le sujet a été détruit. Ce registre se termine par deux groupes de joueurs de dames ou d'échecs, le premier arrivé presque à la fin de la partie, le second la commençant à peine. Des autres registres du bas il ne reste plus rien, et le personnage debout à la droite

de cette paroi a été barbouillé de rouge, comme l'assure Champollion dans ses *Notices descriptives*[1].

Telle est la première salle de ce tombeau. La disposition en est différente de celui que j'ai décrit en premier lieu : la cause en est sans doute que la salle du *double*, au lieu de se trouver au-delà du mur est, se trouve dans la partie de la montagne qui aboutissait au mur sud. Cette seconde salle était aussi couverte de peintures; malheureusement elles ont presque complètement disparu et on n'a pas jugé à propos de les copier. Dès le temps de Champollion, elles étaient dans le même état : « Les parois est et sud (de cette salle), dit-il, sont couvertes de mauvaises figures représentant diverses offrandes, le sacrifice d'un bœuf et des individus préparant des offrandes[2]. » Il est fort à présumer que les peintures de cette salle n'étaient pas plus mauvaises que celles de la salle précédente, mais qu'elles ont été effacées par suite du temps ou plus vraisemblablement par la main des hommes. Les auteurs de la publication anglaise sur Beni-Hassan disent de leur côté que les peintures de cette seconde salle sont trop effacées pour pouvoir être copiées[3], et ils citent l'ouvrage de Champollion et le passage auxquels je viens de renvoyer moi-même. Cette chambre comprenait une table à libations taillée à même dans le calcaire des murs et se trouvant appuyée sur la paroi occidentale.

J'arrêterai ici la description de la décoration des tombeaux sous le Moyen Empire. On a pu voir que la décoration des tombes du Moyen Empire a conservé en grande partie celle que connaissait l'Ancien Empire et qu'elle y a ajouté quantité de scènes nouvelles qui éclairent d'une lumière splendide la civilisation de cette époque. Cette décoration a pour objectif premier le *double* et ses plaisirs; mais déjà se mêlent aux motifs principaux qui l'ont fait exécuter d'autres motifs montrant que les idées primitives ont progressé, ne pouvant avoir d'autre cause que les scènes de la vie réelle, scènes qu'il était impossible de reproduire à volonté. Enfin le grand motif qui domine toute la décoration des tombeaux de Beni-Hassan, c'est la volonté exprimée par Ekhnoum-hôtep de reproduire exactement tous les

1. Champollion, *op. cit.*, II, p. 381.
2. *Ibid.*, II, p. 368.
3. *Beni-Hasan*, by Percy Newberry, II, p. 50.

serviteurs de sa maison, chacun exerçant son œuvre et de les récompenser ainsi pour l'autre vie de leurs loyaux services dans la vie présente. Cette manière de concevoir la décoration de la tombe montre bien, ce me semble, que, pour l'Égyptien, le tombeau n'était qu'une maison d'éternité en tout semblable à la maison humaine de sa vie première, et c'est une raison de plus pour rejeter toutes les autres origines assignées à la tombe.

C'est ici le lieu de parler d'un autre genre de peintures purement décorative, à savoir de ces plafonds et de ces frises dont le lecteur aura pu



Peintures du plafond d'un tombeau de Beni-Hassan (d'après la *Description de l'Égypte, Ant.*, IV, pl. 64, nº 13).



Peintures du plafond d'un tombeau de Beni-Hassan (d'après la *Description de l'Égypte, Ant.*, IV, pl. 64, nº 14).

observer par lui-même la forme savamment étudiée dans les tableaux qui lui ont passé sous les yeux. Quant aux plafonds, je lui en donne ici deux échantillons, empruntés aux dessins de la *Commission d'Egypte*, mais ils sont bien loin de se représenter les originaux eux-mêmes avec une grande exactitude. D'ailleurs, si les motifs ont varié depuis l'Ancien Empire, ils sont bien loin d'avoir la perfection des dessins d'ornement pur que l'on a retrouvés dans certains tombeaux de cette lointaine époque, bien loin surtout d'égaler ceux qu'a su trouver le Nouvel Empire égyptien.

Mais les possesseurs de tous les biens que supposent les décorations que je viens d'expliquer, devaient arriver eux aussi au jour où il faut se séparer de tout : comme s'exprimera plus tard le papyrus moral de Boulaq, il

avait beau avoir entouré sa maison de cactus, avoir planté des allées d'arbres, respiré le parfum des fleurs, tout cela n'empêchait point d'être malade et il fallait en ce jour quitter pour jamais tout ce qu'on avait tant aimé[1]; il fallait subir l'invitation de son messager de mort qui appelait en toute hâte et finalement aller cacher son corps dans la vallée funéraire[2]. Les funérailles sont représentées tout au long dans le tombeau d'Ekhnoum-hôtep, ainsi que le culte qu'on rendait aux ancêtres. Il me suffira de mentionner ici cette particularité sur laquelle j'aurai à revenir dans la troisième partie de cet ouvrage. Il me faut maintenant examiner la décoration des tombes du Nouvel Empire thébain.

III. — TOMBES DU NOUVEL EMPIRE

Les tombes de cette période de l'histoire égyptienne, comme je l'ai déjà dit, sont de deux sortes, selon qu'elles appartiennent à des particuliers, ou selon qu'elles devaient renfermer le corps de quelque Pharaon. La décoration, selon la catégorie à laquelle elles appartenaient, était très différente et il va falloir les traiter séparément, car les premières continuent la tradition du Moyen Empire et allient les scènes religieuses se rapportant aux funérailles aux scènes de la vie civile qui avaient été l'occupation du défunt; les secondes sont uniquement décorées de scènes purement religieuses, si l'on excepte la tombe de Ramsès III. Il y faudra joindre le groupe si important des tombes d'El-Amarna qui offrent ici des tableaux bien différents de tout ce que nous avons déjà vu et de tout ce qui nous reste à voir : elles me serviront de transition entre les tombes particulières et les tombes royales.

1. — *Tombes particulières.*

Il est facile de comprendre que le changement survenu dans les conditions du tombeau qui de tombeau particulier était passé à la dignité du sépulture de famille, a dû nécessairement amener certaines modifications

1. E. Amélineau, *La morale égyptienne quinze siècles avant notre ère*, p. 90.
2. *Ibid.*, p. 54-55.

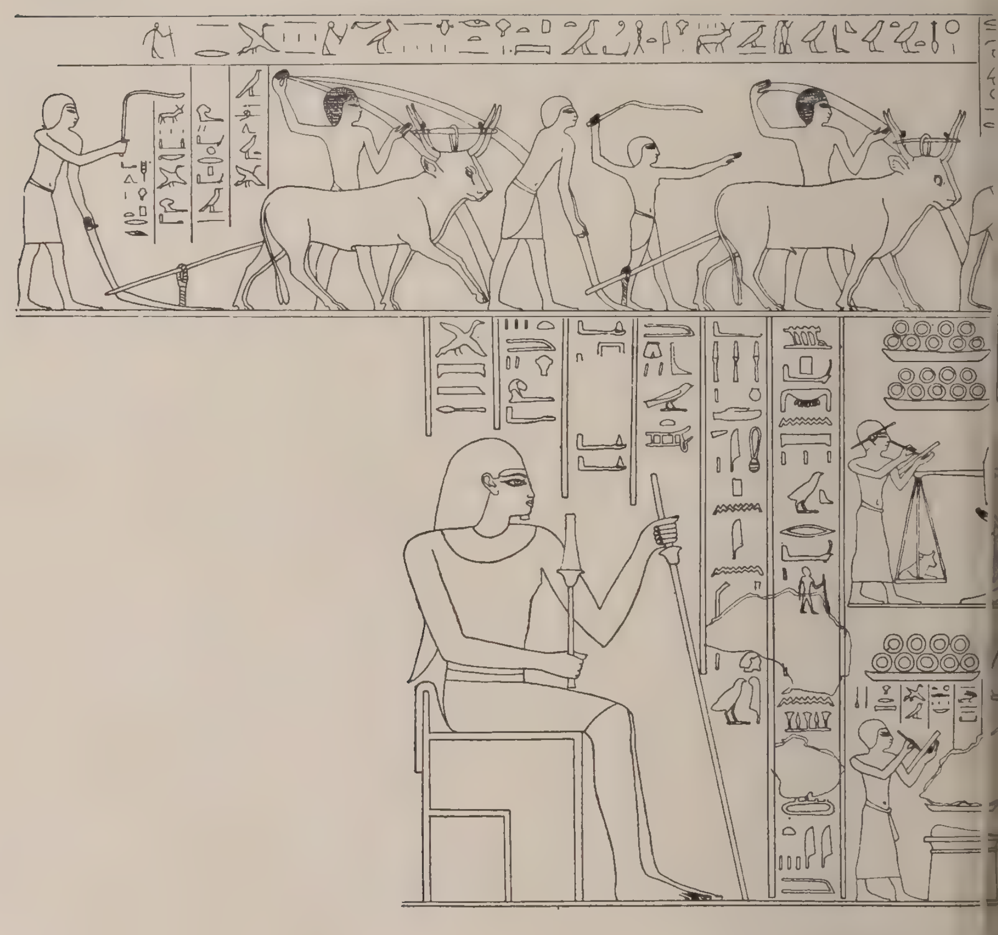
dans la manière de composer la décoration des diverses salles dont est formée la tombe à cette époque. Jusqu'ici en effet nous n'avons guère eu affaire en général qu'à des tombes composées d'une ou de deux pièces très grandes à la vérité et dont tous les murs sont couverts de scènes sculptées ou peintes et d'inscriptions; mais sous le Nouvel Empire la tombe ne se limite plus à une seule chambre; elle comprend presque toujours deux chambres et un corridor, sinon trois chambres, avec la petite niche dans laquelle étaient logées les statues du défunt, de sa femme et d'autres personnes de sa famille, ou même quatre chambres; tout y est décoré, les piliers, les architraves, les linteaux des portes, aussi bien que les parois et le plafond, en un mot tout ce qui est susceptible de présenter une surface polie quelconque capable de recevoir une peinture, ou d'être creusée ou sculptée en bas-relief. Il y avait donc, dans la plus grande partie des tombes du Nouvel Empire, plus d'espace à couvrir, il fallait donc chercher de nouveaux sujets de décor. D'ailleurs certains sujets de décoration que nous avons rencontrés dans les époques précédentes ne seront plus jamais employés dans les tombeaux du Nouvel Empire : ainsi, il n'y aura plus de représentations gymnastiques, il n'y aura plus de représentations de bataille sur terre ou sur eau, du moins à ma connaissance; les sujets de la guerre seront laissés aux temples des Pharaons exclusivement pour orner les murailles des grands édifices ou des pylônes qui donnaient entrée dans la demeure du dieu : de même aussi les jeux par trop primitifs et puérils ne reparaîtront plus. On ne réservera pour la vie civile que l'un des côtés, d'ordinaire le côté gauche, de la première chambre, ou toute cette première chambre dans laquelle les parents et les amis venaient se réunir au mort, lui renouveler ses offrandes et lui rendre leurs devoirs : tout le reste sera consacré aux rites des funérailles, du culte des morts, aux chants des harpistes ou des joueuses de flûte; on y retrouve parfois certaines parties extraites du *Livre des Morts*, ou certaines autres représentations qu'on dirait tirées des autres livres relatifs au monde souterrain, à l'*Amenti* ou Enfer, comme disaient les Égyptiens, non pas un enfer tel que celui des chrétiens, mais plutôt à un enfer qui comprenait seulement les Champs Élysées d'abord, puis le Tartare et les Champs Élysées. Évidemment depuis la XIIe dynastie, il y a un changement important dans la

vie du peuple égyptien : ce n'est plus la vie large d'une même famille sous le regard bienveillant d'un maître débonnaire ; la vie des individus est devenue plus étroite et plus resserrée, plus égoïste, semble-t-il, et une nouvelle orientation est advenue pour les sociétés humaines.

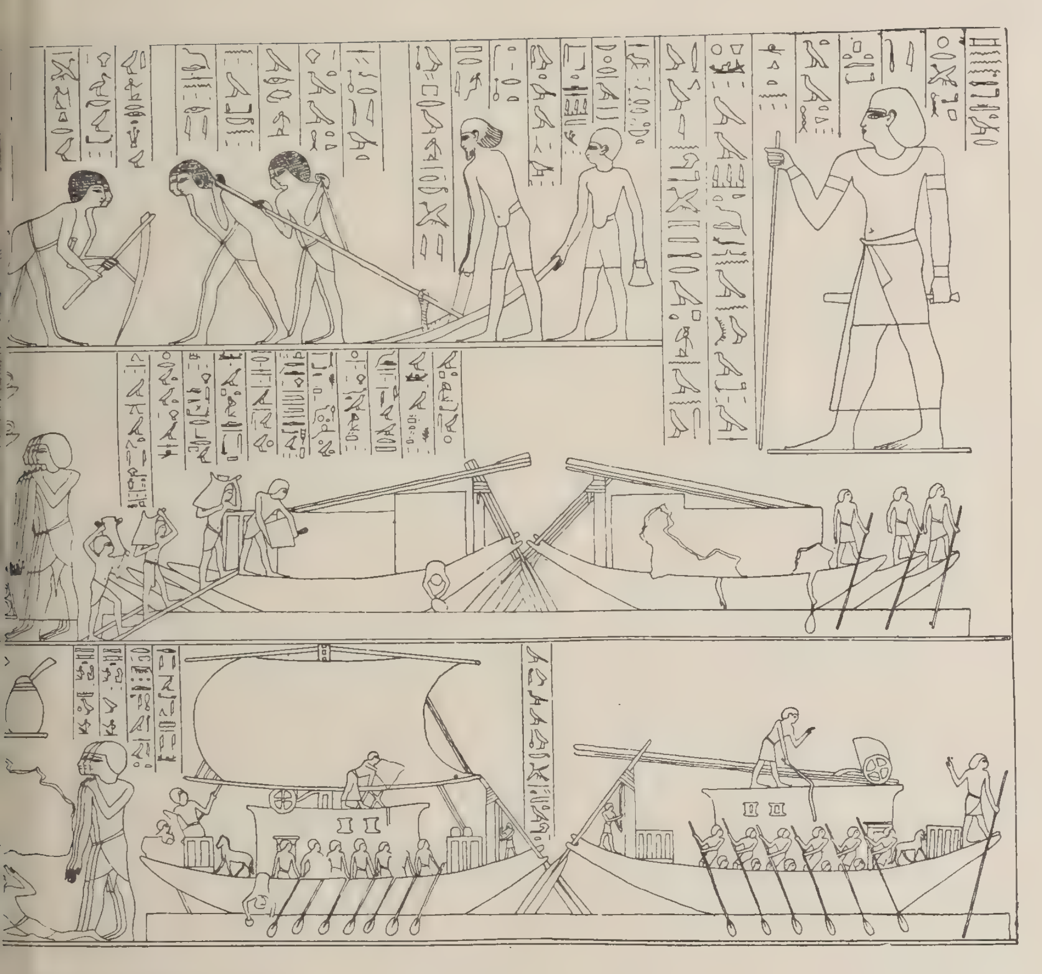
Des anciens textes auxquels je viens de faire allusion, je ne m'occuperai ici que pour mémoire, les renvoyant à la dernière partie de ce volume, s'ils ont trait aux funérailles ou au culte des morts, les laissant pour l'histoire des idées en Égypte sur la vie future, s'ils se rapportent aux livres qui traitent de l'autre monde. Mais, quelque grandes que puissent être les dimensions de la partie du tombeau réservée aux scènes de la vie civile, on voit que ces mêmes scènes ne peuvent reproduire tout ce que reproduisaient les décorations du Moyen et de l'Ancien Empire, et cela par manque de place, quand la mode n'était pas à des décorations différentes. Ce fut alors qu'on prit le parti de choisir dans la vie de celui qui avait mérité la concession du tombeau telle ou telle scène particulièrement honorable pour lui et pour sa famille, de la développer et de lui donner toute l'étendue dont elle était susceptible, en groupant autour les autres fonctions honorifiques dont avait été chargé le personnage. Ainsi, s'il avait été chargé de l'administration des biens de certains temples, on mettait encore certaines scènes agricoles qui rappelaient au souvenir les hautes charges dont il avait été revêtu ; si, au contraire, il avait été chargé de l'administration militaire ou du commandement des armées, on montrait les divers exercices par lesquels on formait les bons soldats aptes à entreprendre ces lointaines expéditions qui devaient assurer la suprématie de l'Égypte et lui conserver ses tributaires. Si, au contraire, il avait été grand officier du palais ou chargé de l'administration d'un nome, on le montrait dans les diverses fonctions de sa charge ou de ses charges, car il était bien rare de rencontrer un homme considérable qui n'eût été revêtu que d'une seule charge. S'il avait été architecte, scribe de renom, sculpteur ou peintre, ou simplement chargé de l'administration des beaux-arts, on le montrait au milieu des ouvriers qu'il dirigeait : ainsi pour le reste. La décoration de cette partie du tombeau était la carte de visite illustrée que le mort laissait à la postérité ; mais au lieu que cette carte comprît, comme sous l'Ancien Empire, tout le cours honorifique des diverses charges par les-

quelles le mort avait passé, elle ne comprenait guère que celles dont il avait été revêtu au moment où la mort l'avait surpris, comme chez nous la coutume est de ne mettre sur sa carte de visite que le plus honorable des titres que l'on possède au moment où est faite cette carte. Mais surtout, si le défunt avait été décoré de l'un de ces ordres de récompense que les Pharaons égyptiens accordaient déjà à leurs sujets, comme le Collier d'or pour les charges civiles, et l'Or de la vaillance, comme disaient les Égyptiens, pour les services militaires, on n'avait garde d'oublier, parmi les états de haute dignité qui restaient un témoignage honorable près de la postérité, cette décoration très enviée et très peu accordée : aussi retrouve-t-on la collation du Collier d'or sur plusieurs tombeaux de cette époque. Voilà, je crois, quelle est l'économie générale du décor de cette première partie de la tombe égyptienne à cette époque du Nouvel Empire thébain. On voit qu'il y a eu progrès en tout cela, que nous sommes dans une société plus fermement tenue qu'à l'époque du Moyen Empire.

On n'avait garde d'oublier dans cette nouvelle manière d'entendre la décoration de la tombe égyptienne le résumé de la vie du défunt, et l'on plaça en effet le plus souvent ce résumé sur une stèle qui avait sa place dans le tombeau et qui, on le voit aisément, avait été fort détournée de son emploi primitif. D'autres fois, on mettait l'inscription sur l'une des parois de la chambre destinée à la décoration de l'ordre civil, ou militaire, ou sacerdotal. Nous avons des exemples de cette sorte de stèles ou de ces inscriptions sous la XVII[e] et la XVIII[e] dynastie : la XX[e] dynastie en a peut-être encore laissé quelques-unes; mais elles disparaissent par la suite à peu près complètement, ou du moins je n'ai pas connaissance que l'emploi en ait persisté. C'est qu'alors la décadence commence et marche à grands pas : le temps n'est pas loin pour l'Égypte où une partie de son armée émigrera dans la Nubie pour ne pas subir le contact des mercenaires étrangers qui viendront s'offrir pour défendre un pays qu'ils attaquaient jadis. Alors elle ne bâtira presque plus de tombeaux et ceux qu'elle construira seront nécessairement moins richement décorés que sous l'époque brillante de l'empire égyptien et de son histoire merveilleuse. Elle ne sera plus préoccupée que de soustraire aux voleurs, non seulement le mobilier entré dans le tombeau, mais encore les momies de ses plus célèbres Pharaons.



Tombeau de Paher à El-



-s Lepsius. III Abth., pl. 10).

Comme j'ai donné des exemples, dans le paragraphe précédent, des inscriptions rappelant quelle avait été la vie du possesseur du tombeau, j'en donnerai de même ici quelques-uns afin d'être complet et de montrer quelle était la manière dont on comprenait ces inscriptions à cette époque. Je prendrai tout d'abord l'inscription fameuse dans la science d'Ahmès, le chef des nautoniers, car c'est ainsi qu'elle est connue de ceux qui s'occupent de choses égyptiennes, quoiqu'en réalité elle soit d'Abani, fils d'Ahmès; c'est grâce à elle que E. de Rougé reconstitua la science qu'avait créée Champollion et qui courait grand risque de sombrer au milieu des querelles que l'ignorance et la mauvaise foi, le dépit et la jalousie avaient suscitées contre l'immortel inventeur de la lecture hiéroglyphique. Elle est de la XVIIe dynastie et se trouve dans les tombeaux de la petite ville d'El-Kab, l'Eilithya des Grecs et des Romains. Je prendrai ensuite l'inscription connue sous le nom d'Amon-em-heb et qui décore son tombeau : elle est de la XVIIIe dynastie et se trouve dans la nécropole thébaine, à Scheikh-ʿAbd-el-Gournah. Je pourrais en prendre d'autres, mais elles sont trop mutilées pour donner un texte courant, et il sera mieux de m'en tenir à ces deux exemples.

Voici la première. Le défunt, son bâton de commandement à la main, se trouve au commencement de la paroi, ayant toute l'inscription devant lui; son nom est donné par une légende qui se trouve placée au-dessus de la partie supérieure du bâton : c'est le chef des nautoniers, fils d'Ahmès, Abani, juste de voix[1]. Au-dessous du bras qui tient le bâton, se trouve une légende de trois petites lignes verticales d'hiéroglyphes, et sous cette légende est un personnage tenant à la main une palette de scribe : la légende donne son nom et ses titres, c'est : Le fils de sa fille, le chef des travailleurs de ce tombeau qu'il a fait construire pour faire vivre le père de sa mère, le scribe des..... d'Amon, Paher, juste de voix[2]. L'inscription commence

1. C'est précisément la place de cette expression qui suit immédiatement le nom d'Abani, qui donne la raison pour laquelle le possesseur du tombeau est Abani, et non Ahmès, comme l'avait cru E. de Rougé dans son étude sur les sept premières colonnes de cette inscription qui retira complètement la science égyptologique du domaine des absurdités où elle allait s'enfonçant de plus en plus, grâce aux interprétations de gens tels que Seyfarth.

2. Voici encore une preuve que ce tombeau avait été construit après la mort de celui auquel il avait été concédé, puisque c'est le petit-fils, qui est aussi qualifié de défunt, qui a veillé sur toute la construction et la décoration.

alors et dit : « Royale présentation d'offrandes à Nekheb, à Osiris, président de l'Amenti, afin qu'ils donnent les mets qui sortent à la voix, en viandes de bœuf, en viandes de volatiles, en étoffes, en huile, l'abondance sur terre en tous biens et la sortie (pendant le jour) en âme vivante (déjà) jugée. Il (c'est-à-dire le personnage qui est sculpté au commencement de la paroi) dit : Je vous parle à vous, hommes en totalité, je vous fais connaître les faveurs qui m'ont été faites, lorsque j'ai obtenu sept fois l'Or en présence de la terre entière[1], et de même des esclaves mâles et des esclaves femelles, que j'ai eu en partage des champs nombreux grandement, parce que mon nom est celui d'un vaillant dans ce qu'il a fait, sans qu'il périsse dans ce pays éternellement. Il dit : Il y a que j'ai fait ma carrière dans la ville de Nekheb, car mon père était officier d'infanterie du roi du midi et du nord Soqnenra, juste de voix : il se nommait Baba, fils de Roanit, voici qu'à sa place je fus fais officier sur le navire de guerre nommé *Le Semaka* (l'immolateur des taureaux) au temps du maître des deux terres, Râ-neb-pehti[2]. J'étais alors un petit garçon qui n'avait point de femme et je couchais dans le lit de ceux qui sont séparés[3]. Et lorsque je possédai une maison[4], voici que je fus pris sur le vaisseau *Le Nord* pour aller à la guerre ; je suivis le prince, vie, santé, force, sur mes pieds dans les expéditions qu'il faisait sur son char. Comme on restait devant la ville de Ha-ouaret (Avaris), je fus à combattre sur mes pieds en présence de Sa Majesté; voici que je fus promu en grade sur le vaisseau *Khâ-em-Menno-frit* (*celui qui se lève dans Memphis*). Lorsqu'on fut à combattre sur l'eau dans le canal (?) de Ha-ouaret, voici que je fis des prises et j'apportai une main. Comme rapport fut fait au royal lieutenant, on me donna l'Or de la vaillance. Voici que furent renouvelés les combats en ce lieu, et je renouvelai des prises : j'apportai une main. On me donna l'Or de la vaillance une seconde fois. On combattit à Tokemit, au sud de cette ville, et voici que j'amenai un individu fait prisonnier : je me jetai à l'eau, car, en l'a-

1. Ces deux mots désignent simplement l'Égypte tout entière, laquelle était divisée en deux parties.

2. C'est-à-dire : le *Soleil maître de la double vaillance* : c'est le prénom du roi Ahmès Ier, le fondateur de la XVIIIe dynastie.

3. C'est-à-dire : des célibataires.

4. C'est-à-dire : lorsque j'eus pris femme et me fus mis en ménage.

menant, comme je l'avais pris sur le chemin de la ville, je traversai avec lui dans l'eau. Fit rapport à mon sujet le royal lieutenant, et l'on me gratifia, certes, de l'Or de la vaillance une autre fois. Lorsqu'on prit Ha-ouaret, j'amenai ceux que je fis prisonniers en cet endroit, à savoir, un homme et trois femmes, en tout quatre têtes : Sa Majesté me les donna comme esclaves. Lorsqu'on assiégea la ville de Scherhana, en l'an V, et que Sa Majesté la prit, j'amenai ceux que j'avais pris en cet endroit, à savoir deux femmes, plus une main : on me donna l'Or de la vaillance et, certes, l'on m'accorda les personnes que j'avais faites prisonnières comme esclaves. Or, par la suite, lorsque Sa Majesté eut massacré les nomades *Satiou*, il remonta le fleuve vers Khonet-han-nofer pour détruire les archers de Nubie : Sa Majesté fit parmi eux un grand carnage; voici que j'amenai deux individus que j'avais faits prisonniers en cet endroit, plus trois mains : on m'accorda une autre fois l'Or de la vaillance, et, certes, on me donna deux femmes comme esclaves. Sa Majesté, le cœur plein de vaillance et d'exploits, descendit le Nil, il prit pour lui les pays du midi et du nord : voici que ce pestiféré vint du midi, s'approchant (de l'Égypte), il dévasta, il ruina les dieux du midi dans son poing. Comme Sa Majesté se trouvait (alors) dans la terre aux canaux, Sa Majesté fit amener tous ses hommes prisonniers. Voici que j'amenai deux *magas*[1] que je pris dans la barque du pestiféré; on me donna cinq hommes[2] en partage, un champ de cinq aroures dans ma ville : il fut fait semblablement pour toute la troupe des rameurs. Voici que cet avili, qui se nommait Tetiou, rassembla avec lui les obstinés de cœur, et Sa Majesté l'immola, lui et ses serviteurs, jusqu'à extermination totale, et l'on me donna trois individus et un champ de cinq aroures dans ma ville. Alors je fis naviguer le roi du midi et du nord, Djoser-ka-ra, juste de voix [3], qui remontait le courant du fleuve vers le pays de Kousch[4], pour élargir les frontières de l'Égypte. Sa Majesté frappa ce Nubien de sa massue au milieu de ses soldats . . . .

1. Sans doute deux combattants, ou deux marins, ou deux chefs : c'est peut-être un mot nubien.

2. Littéralement : cinq têtes.

3. Il s'agit du Pharaon Aménophis Ier.

4. L'Éthiopie des anciens.

Voici que je fus mis à la tête de mes soldats, je combattis avec vigueur : Sa Majeste vit ma vaillance, car j'amenai deux mains que je présentai à Sa Majesté. On poursuivit ses hommes et ses troupeaux, et j'amenai un prisonnier que me présenta Sa Majesté. J'amenai en deux jours Sa Majesté en Égypte dans le bassin supérieur[1], et voici qu'on m'accorda l'Or et voici qu'on m'amena deux esclaves femelles en plus des autres (esclaves) dont m'avait fait don Sa Majesté et l'on me fit combattant du prince[2]. Je fis remonter le fleuve au roi du midi et du nord Râ-aa-khoperka[3], juste de voix comme il naviguait vers Khonet-han-nofer pour écarter le mal à travers le haut pays et pour repousser l'abomination de la direction (?) du pays. Je combattis en sa présence dans l'eau..... [4] les barques sur le..... On me fit supérieur des nautoniers. Sa Majesté, vie, santé, force[5]..... Sa Majesté à cette nouvelle entra en fureur comme une panthère ; Sa Majesté lança la première flèche et la planta dans le corps de ce misérable, et les soldats devinrent faibles en présence de sa flamme. Il y eut là en un instant une grande défaite et l'on prit les hommes prisonniers. Sa Majesté descendit le fleuve : tous les pays étaient dans son poing et ce misérable Nubien était renversé dans... . Ensuite Sa Majesté qui avait pris terre à Thèbes après tout cela se rendit au pays des Rotennou[7] pour laver son cœur[3] à travers les hauts pays. Sa Majesté arriva au pays de Naharaïn : Sa Majesté, vie, santé, force, trouva ce vil qui avait rangé ses troupes en bataille[8]. Sa Majesté fit un grand carnage parmi elles et les prisonniers furent innom-

1. C'est-à-dire sans doute : à la première cataracte.

2. C'est-à-dire : sans doute celui qui avait l'honneur de commander à la barque royale ; il avait déjà amené le Pharaon dans la barque qu'il commandait, mais il n'avait pas le titre officiel qui lui est ici conféré.

3. Il s'agit du roi Aménophis II.

4. Ici une lacune empêche de traduire.

5. Il y a ici quelques phrases d'omises par les scribes, ce qui prouve que le petit-fils du défunt n'avait pas veillé avec assez de soin sur la décoration de la tombe de son grand'-père.

6. C'est-à-dire : en Syrie.

7. On a beaucoup disserté sur cette expression que l'on traduit ordinairement par *se venger*, sur l'autorité de M. Brugsch : je crois plutôt qu'elle signifie : se réjouir, se donner du plaisir.

8. Je crois que cette phrase est incomplète par suite d'une omission de la part du graveur ; car le verbe que j'ai traduit par *il se rendit* n'a pas de sujet. De même, au lieu de : *il trouva*, le texte renferme un verbe qui signifie *il brûla*, ce qui ne donne aucun sens et le verbe *brûler* provient sans doute de l'inadvertance du scribe.

brables que Sa Majesté emmena par ses exploits, et moi, j'étais à la tête de nos soldats. Sa Majesté vit ma vaillance, car j'amenai un char avec les chevaux qui y étaient attelés et je fis prisonniers ceux qui le montaient ; je le conduisis à Sa Majesté. On m'accorda une autre fois l'Or (de la vaillance). Je me suis avancé en âge, j'ai atteint la vieillesse..... dans le tombeau que je me suis fait à moi-même[1]. »

L'autre exemple que je citerai est, comme je l'ai dit, tiré de la tombe d'Amonemheb, grand officier du roi Thotmès III, le plus grand conquérant de l'Égypte[2]. Le Pharaon, dans un coin de la paroi où se trouve cette inscription, est assis sur son siège, sous un naos très orné, surmonté de dix-neuf serpents coiffés du disque solaire et ayant à sa partie antérieure un bucrane pour protéger le naos de tout ennemi qui aurait pu en vouloir à la Majesté du Pharaon. Autour du naos sont les inscriptions ordinaires, de même au-dessus de la tête du roi, qui a en avant et en arrière les formules stéréotypées en usage dans cette occasion. C'est devant ce naos et le personnage qu'il contient qu'Amonemheb fait le récit de sa vie, après un proscynème qui a dû disparaître, car il n'en reste plus qu'une lettre. L'inscription commence ensuite ainsi : « Moi, je fus l'instrument très fidèle de Sa Majesté, vie, santé, force, celui qui partageait le cœur du roi du midi, celui qui illuminait le cœur du roi du nord, tandis que je suivais mon seigneur dans ses courses aux pays du nord ou du midi, comme il le désirait, car j'étais comme le compagnon de ses pieds, et cela au milieu des prouesses de sa valeur et de sa force, afin d'en rendre témoignage. Or, au pays de Nekeba, je capturai et je ramenai des Amou, trois hommes que je fis prisonniers. Comme Sa Majesté arrivait au pays du Naharaïn, j'y amenai les trois hommes que j'avais fait prisonniers, je mis cette prise en présence de Sa Majesté, comme prisonniers vivants. Une autre fois, je capturai, — ce fut dans l'expédition au pays du mont Ouan, à

1. Ces dernières paroles doivent s'entendre au figuré, dans le sens que c'était Abani qui avait mérité le tombeau et par conséquent se l'était fait à lui-même par toutes les actions de sa vie.

2. Ce tombeau a été découvert par M. Ebers qui en a pris le premier les copies qui lui convenaient et qui, en particulier, a copié cette inscription avec grand soin et l'a publiée en l'accompagnant d'une traduction. Depuis, M. Virey a copié et publié le tombeau en entier; cf. *Mémoires de la Mission permanente du Caire*, t. V, 2e fasc.

l'ouest de Khalbou [1] —, et je ramenai des Amou prisonniers que j'avais pris vivants, à savoir 13 hommes, 70 ânes, 13 bassins de fer [2]..... bassins travaillés en or..... Une autre fois je capturai, — ce fut dans une expédition au pays de Karkemisch, — et je ramenai..... que j'avais frappés vivants; je traversai l'eau du Naharaïn, sans les laisser hors de ma main; je les mis en présence de mon seigneur, et voici qu'il me récompensa d'une grande récompense, à savoir..... je vis la victoire du roi, le roi du midi et du nord, qui donne la vie, au pays de Singar. Il fit......... eux. Là, je capturai devant le roi et je rapportai une main. Il me donna l'Or de la faveur, à savoir deux anneaux d'or et d'argent. Quand je recommençai à voir sa valeur, j'étais parmi ses suivants, lorsqu'il prit Qadesch, sans que je m'écartasse de l'endroit où il se trouvait. Je ramenai deux chefs [3] que je fis prisonniers en présence du roi, seigneur de la double terre, Thotmès..... qui vivifie éternellement. Il me donna l'Or de la vaillance en présence du maître à savoir le collier du Lion d'or, deux colliers *schebi*, deux casques et quatre bracelets. Et je vis mon seigneur.... dans ses apparitions sur les frontières..... (et l'ennemi) fut de nouveau abattu. Mais je montai vers..... Je recommençai à voir sa puissance au pays de Takhis. J'y pris en présence du roi et je ramenai des Amou, trois hommes que je fis prisonniers. Alors mon seigneur me donna l'Or de la faveur, à savoir deux colliers et quatre bracelets, deux casques et un lion domestiqué. Je recommençai à voir une autre action parfaite qu'accomplit le seigneur de la double terre dans le pays de Nii. Il prit à la chasse cent vingt éléphants pour leurs défenses..... le plus monstrueux d'entre eux entreprit de combattre contre la force de Sa Majesté, et moi, je lui coupai le pied de devant, bien qu'il fût vivant..... J'entrai pour lui dans l'eau qui est entre les deux pierres [4]. Alors mon seigneur me récompensa par l'Or et... de vêtements. Voici que le prince de Qadesch fit sortir une cavale droit contre..... Comme elle entrait au milieu des soldats, je me précipitai à sa rencontre, à pied,

1. C'est-à-dire : la ville nommée aujourd'hui Khalep ou Alep.
2. Les lacunes, ici et dans la suite, sont assez nombreuses.
3. Le texte emploie le mot sémitique *marina*, exemple des mots nombreux que l'Égypte de cette époque emprunta aux langues sémitiques.
4. Ces deux pierres sont ou deux ponts, ou deux rochers.

avec mon poignard, et je lui ouvris le ventre. Je coupai la queue et j'en disposai dans une royale prière d'actions de grâces faite à Dieu à ce sujet : il fit que la joie remplit mon cœur et que l'allégresse se joignit à mes membres. Sa Majesté monta avant tout ce qui était vaillant parmi ses soldats pour forcer le rempart qu'on avait récemment fait à Qadesch. C'est moi qui le forçai : j'étais en avant de tous les vaillants, sans qu'il y en eût un autre devant moi. Quand je sortis, je remenai deux chefs que j'avais faits prisonniers. Mon Seigneur recommença à me récompenser à ce sujet par toutes sortes de bonnes choses, car il était agréable au roi que j'eusse fait cette prise. Comme j'étais officier....., c'est moi qui dirigeais la manœuvre dans...., comme chef de ses gardes... dans sa belle fête d'Apet [1], les humains étant en allégresse. Voici que le roi, pendant la durée de son espace en années abondantes et heureuses, comme fort, comme....., et comme juste de voix, depuis l'heureux an I, jusqu'au mois de Phamenôth de l'an LIV, qui fut le jour final. Alors le roi du midi et du nord Râ-men-khoper, juste de voix, monta au ciel s'unir au disque solaire et suivre le dieu dont la lumière perce quand il illumine le monde chaque matin sous la forme du disque solaire qui illumine le ciel en même temps qu'il luit. Le roi du midi et du nord, Râ-aa-khoprou, le fils du Soleil, Amon-hôtep, vivificateur, s'établit sur le trône de son père. Il soumit à la bannière royale tous ses opposants, il perça les misérables (des pays étrangers) et du désert, il immola leurs chefs, se levant comme Hor, fils d'Isis, prenant possession de..... l'extrémité de tout ce qui existe et respire, la montagne et la plaine entières furent courbées devant ses volontés, apportant leurs tributs sur leurs dos. Et Sa Majesté leur accorda les souffles de vie. Et voici que Sa Majesté me vit naviguant avec elle dans sa barque *Khâ-em-souten ouaa* (*la barque de l'apparition du roi*), tandis que j'étais à..... de la belle fête d'Apet-rest, conformément à ce que j'étais auparavant..... Quand je remontai à l'intérieur du palais, je reçus l'ordre de me tenir en présence du roi Râ-aa-khoprou ; c'était un grand honneur. Je volai sur-le-champ en présence de Sa Majesté ; elle me dit : Je sais ta conduite..... servant mon père. Avance en dignité : sois chef sur les guerriers, et, du moment que

1. C'est le nom qui a fourni celui de Thèbes.

cela est dit, veille sur les forces royales. Ce fut le ministre Mahou qui exécuta toutes ces paroles [1]. »

Ici se termine malheureusement cette inscription qui est déjà si fruste : le héros s'arrête au moment où il est en quelque sorte nommé ministre de la guerre. La suite de la représentation nous montre en effet que le défunt et sa femme sont en présence d'Aménophis II et lui rendent hommage ; mais les paroles deviennent alors de simples formules banales. Ce qui précède suffit cependant pour montrer le genre qui avait prévalu dans ces sortes d'inscriptions : il y a loin de la grande inscription de Beni-Hassan où le défunt Ekhnoum-hôtep s'occupe avant tout de lui-même, où il ne mentionne le roi que lorsque celui-ci vient se mêler à sa vie, et les deux inscriptions que je viens de citer où l'on voit que toutes les actions de l'homme sont dirigées sur une seule fin, à savoir l'approbation du roi et le progrès dans sa faveur. Il est facile de comprendre mieux encore, après cette seconde qu'après la première inscription, que la société a subi des changements radicaux, que la grande conquête égyptienne a amené une centralisation immense, et que les grands feudataires de la XIIe dynastie, ces princes presque indépendants, comme Ekhnoum-hôtep, ont complètement disparu. L'effet de ce changement s'est naturellement fait sentir dans les rapports des sujets avec le roi, et par conséquent dans les inscriptions qui mentionnent ces rapports. Ces sortes d'inscriptions ne se trouvent plus que très rarement dans les tombes qui datent de la XXe et même de la XIXe dynastie, et surtout des dynasties postérieures : car alors les représentations religieuses prennent le dessus et exigent toutes les parois du tombeau pour se dérouler à l'aise.

La décoration proprement dite contient toujours des scènes de presque toutes les diverses occupations de la vie en Égypte : tous les métiers y sont encore représentés; mais on sent que ce n'est plus comme à Beni-Hassan, pour représenter toute la domesticité du maître, que l'on grave les bas-reliefs ou que l'on peint les parois, que ce n'est pas une vue d'ensemble que l'on donne, mais que c'est simplement pour montrer la puissance d'un individu : la société se synthétise de plus en plus et, je crois,

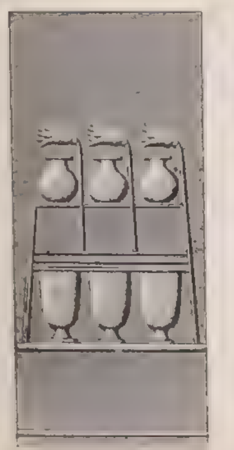
1. Cette traduction repose en sa plus grande partie sur celle qu'a donnée M. Virey.



















[illegible]
[illegible] Ant., I, pl. 7.

prend une mauvaise direction nécessaire, refusant tout plaisir et toute fortune au petit, pour attribuer tous les biens aux grands, mais en même temps attirant l'attention des petits, les forçant de réfléchir et d'user de toutes les ressources de leur esprit pour sortir de la misérable condition qui leur est faite. Elle aura fort à faire dans la suite, pour revenir à la saine appréciation des vrais principes qui doivent présider à la société et à l'évaluation de la valeur intrinsèque de chaque individu, appréciation qui commence à peine à se faire connaître de nos jours. Et dans ce long asservissement du faible au puissant, du pauvre au riche, les premiers et les plus grands coupables sont ces classes populaires qui se ruent d'elles-mêmes à la servitude et qui s'offrent à plaisir au mépris et aux coups.

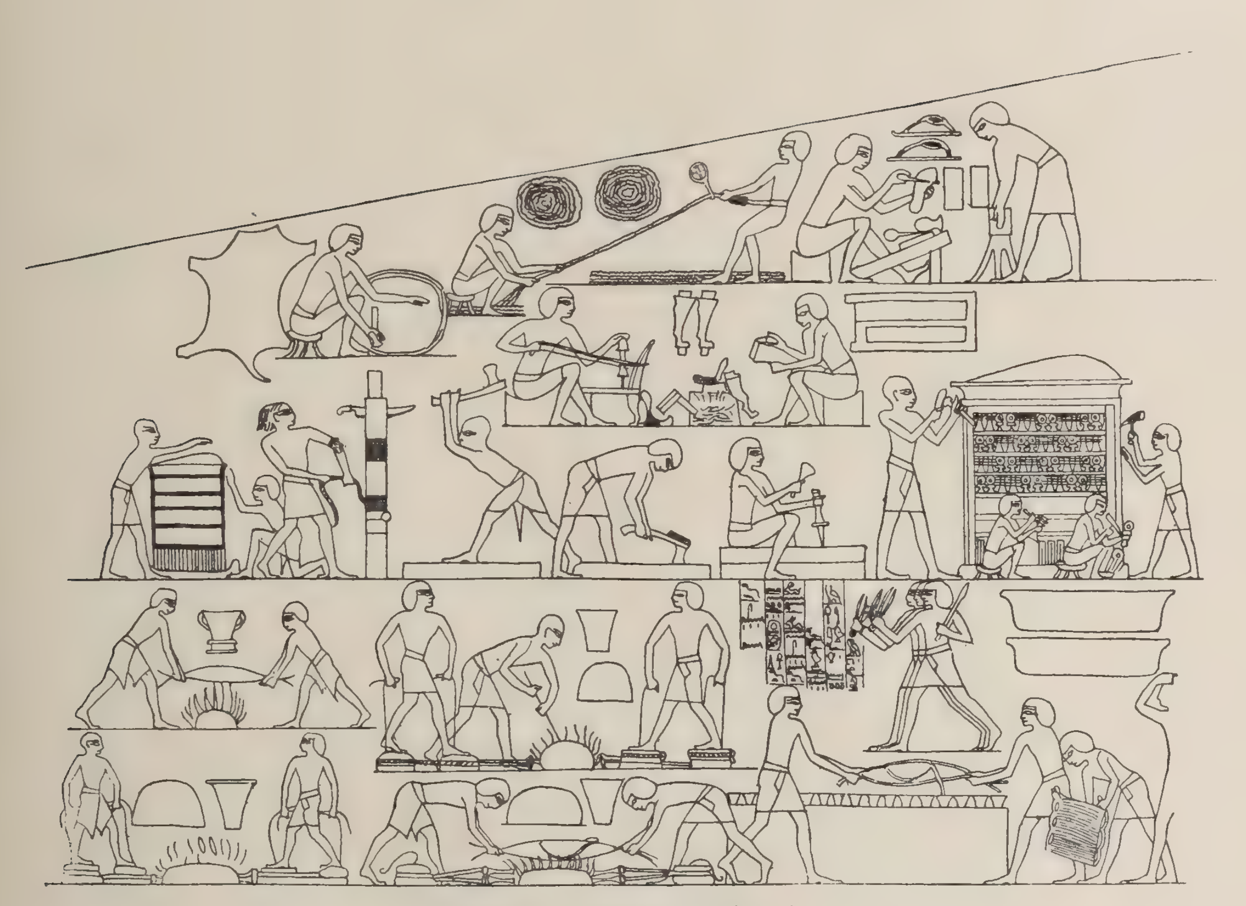
L'agriculture, qui était déjà parfaitement constituée aux époques précédentes, n'a pas eu à faire de grands progrès : ce sont toujours les mêmes scènes qui se déroulent sur les murs des tombeaux thébains, comme ils s'étaient déroulés dans ceux de Zaouiet-el-Maïetîn, de Beni-Hassan et de Berscheh. Cependant la donnée et même les épisodes en sont variés. Ainsi nulle part, à ma connaissance, on ne représente les ânes employés au transport des gerbes : cependant il ne peut y avoir aucun doute que dans la pratique ils n'aient été employés comme auparavant, et comme aujourd'hui. On se servait d'immenses filets à mailles serrées que deux hommes suspendaient à une perche et qu'ils portaient, comme on porte aujourd'hui un lustre. Si les travailleurs ont soif, on les voit aller se désaltérer à l'outre qu'on avait suspendue à l'ombre d'un arbre ou porter la gargoulette à leurs lèvres. Les glaneurs et les glaneuses, sans doute de pauvres gens, se montrent à la suite des moissonneurs, ramassant les épis laissés sur le sol et les mettant dans une sorte de sac qu'ils portent à la main gauche, ou quelquefois les ramassant avec deux bâtons et les jetant dans une sorte de hotte qu'ils portent sur le dos attachée par une bretelle qui passait par devant et leur serrait le cou, s'ils se baissaient trop. Quelquefois de pauvres femmes achetaient la permission de glaner en fournissant aux moissonneurs l'eau nécessaire pour se rafraîchir. Le battage se faisait au moyen de bœufs qui foulaient de leurs pieds lourds les pailles où se trouvait le grain, pendant que leurs conducteurs chan-

taient une lente mélopée que nous ont conservée les tombeaux d'El-Kab : « Foulez pour vous, foulez pour vous, ô bœufs, foulez pour vous, foulez pour vous ; le grain sera pour vous, le grain sera pour vos maîtres. » Les greniers ont presque la même forme qu'à la XII[e] dynastie, mais il y a eu progrès dans la construction, comme aussi dans les outils qui servent au vannage : on emploie deux calebasses avec manche pour jeter le grain en l'air au milieu de toute la poussière et de toutes les impuretés qui l'accompagnent.

De même, on fait toujours le compte des troupeaux, des animaux de basse-cour ; mais certaines espèces que nous avons vues sous l'Ancien et le Moyen Empire n'apparaissent plus, et surtout l'on ne trouve plus mention de scènes de lutte entre taureaux que nous avons rencontrées dans les tombeaux de la XII[e] dynastie. Évidemment la domestication a fait une sélection d'animaux qu'elle préfère à d'autres espèces. Par contre, elle a réussi à apprivoiser et à utiliser certaines autres catégories d'animaux ; si l'on ne voit plus de grands troupeaux de gazelles, on voit encore des gazelles apprivoisées suivre leurs maîtresses, car les femmes ont toujours eu la main plus légère que les hommes : dans une scène d'El-Kab, on voit un cynocéphale tapi sous les fauteuils de son maître et de sa maîtresse.

Les autres travaux de l'agriculture se rencontrent peu dans les tombeaux de cette époque ou, s'ils sont encore représentés, ils le sont avec hâte, et non plus avec tous les détails dans lesquels ces simples scènes se complaisaient jadis. Il est visible que l'artiste égyptien ne se sent plus aussi porté à les traiter et qu'il a hâte de rencontrer des sujets plus à la mode.

Il en est de même pour l'industrie : les métiers divers que connut l'Égypte n'y sont plus représentés qu'en passant ; mais leur représentation accuse un énorme progrès. Le plus célèbre tombeau en ce genre est celui de Rekh-ma-ra qui a été publié ces dernières années par M. Virey lequel a pris la peine de calquer tout le tombeau qui ne compte pas moins de 400 mètres carrés et plus de surface décorée, sans compter les hiéroglyphes. Tous les divers tableaux de ce magnifique tombeau nous offrent un progrès réel, tout à la fois et dans la manière d'exécuter les peintures, et dans les métiers représentés. Ces métiers, dans ce tombeau comme dans tout l'ensemble des tombes de cette époque, sont représentés unique-



Tombeau de Rekhmara. Métiers, I.

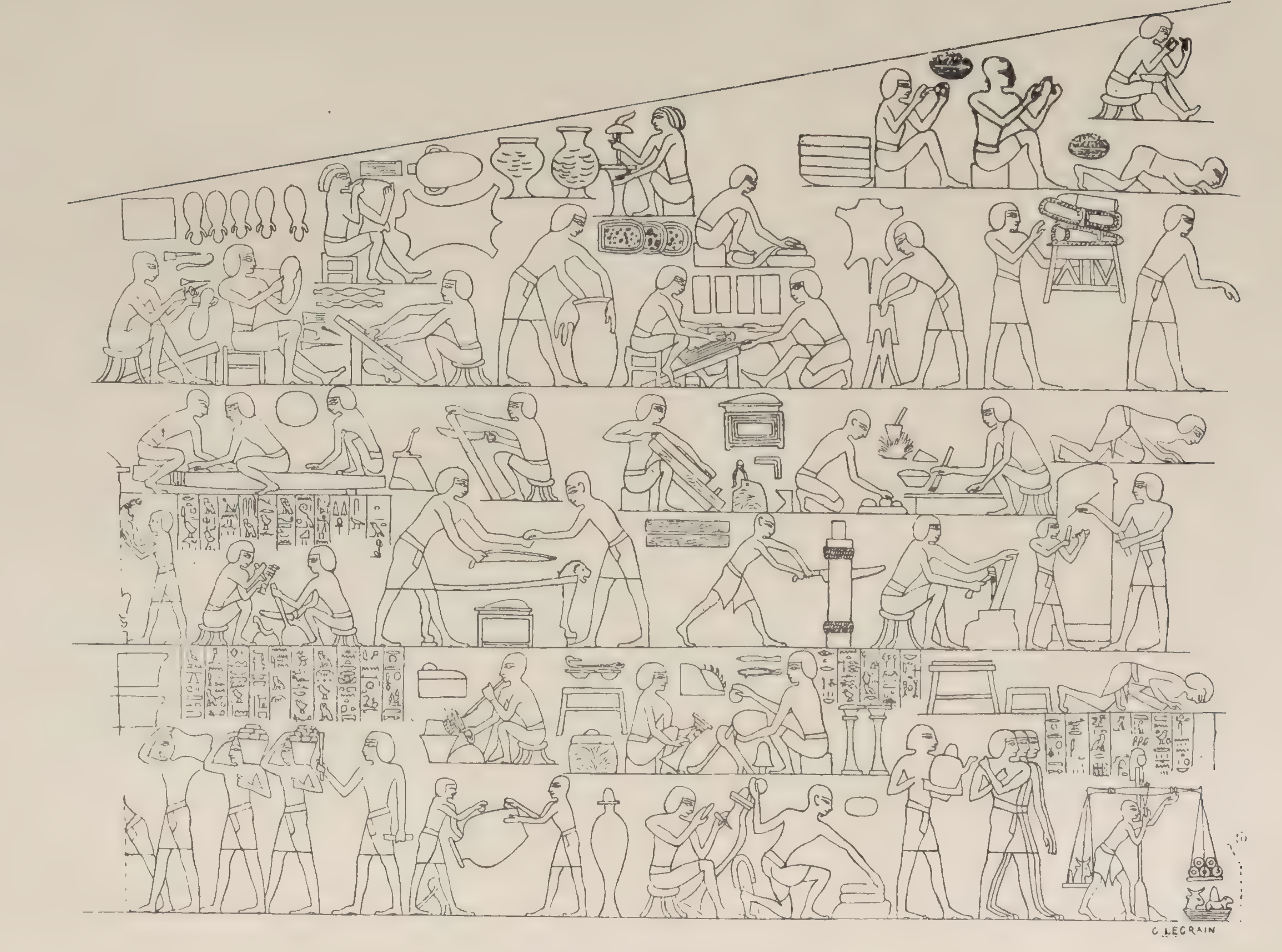
ment parce que Rekh-ma-ra avait dans ses attributions civiles la surveillance de tous les métiers qui sont exécutés sous ses yeux pour la bonne confection de tous les objets qui devaient entrer dans le trésor du temple d'Amon, afin d'enrichir ce trésor, de ramasser ce qui était nécessaire à la distribution des vivres aux esclaves employés à construire ce temple et pour approvisionner les magasins; car, en même temps qu'administrateur du nome thébain, il était aussi administrateur du temple construit à Karnak sous le Pharaon Thotmès III. Je prendrai donc la décoration telle qu'elle se trouve dans ce tombeau et je la décrirai telle que la conçurent et l'exécutèrent les artistes égyptiens.

Donc, au bout de la paroi, assis sur un tabouret posé sur une natte étendue sur le sol, un sceptre dans la main gauche, et tenant à la main droite le bâton du commandement, le préfet de Rekhmara, en vertu de sa charge de surveillant sur tous les approvisionnements du temple, inspecte les ouvriers qui travaillent devant lui et exécutent tout ce qu'il veut. Il est accompagné d'une foule de fonctionnaires subalternes, disséminés sur quatre registres, par suite de la mauvaise disposition de ce tableau et de tous les tableaux égyptiens, mais qui en réalité sont censés entourer le personnage principal. Ils sont tous munis de quelque insigne indiquant le genre de services qu'ils rendaient; parmi eux se trouvent sans doute quelques hauts personnages qui ont amené leurs escouades et qui sont là pour répondre de ce qui pourrait faire défaut dans la quote-part qui leur avait été assignée,ou pour recevoir la quittance que leur délivraient les scribes armés de leur palette et de leur calame. Les céréales sont apportées dans des paniers qu'on décharge en un seul tas; quelques-uns sont vides, d'autres à moitié vidés, d'autres sont apportés par des fellahs qui, les ayant posés sur le sol, se prosternent eux-mêmes à terre, attendant que leur tour arrive pour les vider. On mesure ensuite les céréales, on balaie les grains qui se sont écartés du tas, puis quittance est donnée. Le grain est ensuite montré dans les diverses transformations qu'il subit avant de pouvoir former une nourriture solide. On le moud d'abord dans un mortier dans lequel deux hommes donnent de grands coups de pilon. Quand le blé avait été moulu suffisamment, on le versait dans une corbeille; puis, de la corbeille, on le versait dans un premier vase, en ayant soin d'agiter la cor-

beille afin de faire affluer sur le dessus et au centre le grain moulu insuffisamment ; ce n'était pas encore assez, car on mettait la farine dans un second vase après l'avoir passée au tamis. Cette opération faite, on voit l'ouvrier, qui nettoie son tamis et qui le frappe sur une barre de bois adossée contre une bille de bois,afin de faire sortir le son qui avait bouché les trous, pendant qu'un vase rempli de farine se trouve auprès de lui. Des légendes excitent les ouvriers : ce sont les paroles mises dans la bouche des surveillants qui assistent à l'opération debout derrière les ouvriers, leur rouleau de papyrus à la main.

On assiste ensuite à la confection du pain et des gâteaux par les serviteurs « de la maison des douceurs ».Un boulanger, à l'aide d'une pelle ou d'un morceau de bois qu'il fait tourner, délaie la farine dans un vase en terre qui sert de pétrin; un autre lui verse de l'eau afin de rendre sa tâche plus aisée. La pâte, quand elle est faite, est déposée sur une planche où les autres ouvriers la prennent et en façonnent les pains de diverses formes. On fait sans doute plusieurs sortes de pâtes pour en faire ensuite des pains de diverses espèces, car pendant qu'un ouvrier remue la pâte qui est dans un bassin placé sur un fourneau, un autre jette dans le bassin un condiment pris dans un vase qu'il tient de la main gauche et qu'il est impossible de distinguer, à moins qu'il ne faille voir, dans cette dernière représentation, la cuisson de certains gâteaux, comme en font encore aujourd'hui les petits marchands établis au coin des rues du Caire, ou le long des routes, gâteaux qui nous paraissent tout autre chose qu'appétissants, mais que les Égyptiens ne jugeaient pas comme nous. Ces pains n'étaient pas les seuls que pussent confectionner les Égyptiens; ils faisaient encore un grand nombre de gâteaux au miel, comme le montre la suite des tombeaux de Rekhmara : on mélangeait le miel avec la farine quand on pétrissait la pâte; puis; on faisait les pains et les gâteaux comme précédemment et, quand les gâteaux étaient cuits, on les transportait aux magasins, à l'aide de grandes couffes suspendues à une bretelle et on les rangeait dans les meubles du magasin destinés à cet usage.

Comme les temples avaient des biens situés à une longue distance de Thèbes, on nous montre l'arrivage des produits de ces biens sur des barques amenées à Thèbes, tout comme cela se fait aujourd'hui : on allait



Tombeau de Rekhmara. Métiers, II.

même chercher hors de l'Égypte les produits que pouvaient fournir les pays tributaires. Les capitaines des barques se présentaient devant Rekhmara et lui rendaient compte de leur arrivée à bon port. Puis l'on se hâtait de décharger la cargaison des barques, sous la surveillance de scribes tenant des baguettes à la main. Cette cargaison consistait en grandes jarres de vin qu'on mettait sur son épaule et qu'on transportait au cellier où on les déposait rangées en lignes, et soigneusement maintenues en équilibre à l'aide de petites cales en pierre. Si la jarre défiait les forces d'un seul homme, on la transportait à deux, grâce à une longue perche de bois à laquelle on la suspendait. Les jarres de vin sont soigneusement enregistrées et vérifiées, car un scribe vérificateur prenait soin de faire goûter le vin en sa présence avant de le déposer dans les magasins du temple, lesquels sont aussi représentés avec leurs approvisionnements. Non seulement en effet les barques contenaient des jarres de vin, mais aussi du bois dont on faisait les arcs pour les guerriers, des vases émaillés, des sandales, des pains, des fruits, des légumes frais ou secs, des sachets pleins de poudre d'or, des anneaux et des lingots d'or et d'argent, de l'ivoire, du bois déjà ouvragé, des boucliers, des parfums, comme l'encens, des piles de bois étrangers dont se servaient les ouvriers égyptiens. Tous ces approvisionnements ne faisaient que passer dans les magasins, car les ouvriers captifs qui travaillaient au temple en recevaient leurs rations; on voit la scène reproduite tout au long dans un registre malheureusement mutilé en grande partie mais dont il reste assez pour pouvoir compléter facilement la scène. Il est d'autant plus regrettable que nous n'ayons pas la scène entière, qu'elle renferme plusieurs particularités de mouvements très bien rendus et qui rappellent parfaitement la nature.

Mais ce n'était pas assez d'avoir montré les magasins regorgeant de provisions et de matériaux pour le travail, il fallait encore les mettre en œuvre et c'est cette mise en œuvre que nous montrent les tableaux suivants. On nous fait entrer d'abord dans un atelier où se travaille le cuir : une peau d'animal préparée et tannée est fixée à la paroi : les ouvriers sont à la besogne : celui-ci, assis sur un siège, découpe avec le tranchet des lanières de cuir; celui-là, aidé d'un troisième, tord ensemble les lanières de cuir pour en former une sorte de cordonnet; l'aide a passé le fil à sa cein-

ture et tire de toutes ses forces afin de le mieux tendre; il le fait aussi passer, pour lui donner la grosseur voulue, à travers une sorte de douille à laquelle se trouve une poignée qui permettra de tirer avec plus de force. Les cordes sont appendues aux murs. D'autres ouvriers façonnent des sandales, leurs outils sont auprès d'eux, une halène, un tire-points, une sorte de peigne à cinq dents, ou d'emporte-pièce, permettant de faire plusieurs trous à la fois. Et non seulement on se livre ainsi à la confection des sandales, mais aussi à tous les autres ouvrages où l'on employait le cuir, comme à boucher certains vases que l'on forait d'abord, grâce à une sorte de violon dont la corde était en cuir, à faire des boucliers, à préparer le cuir pour les usages les plus divers; on le polit, on le rend plus malléable en le battant. On fait aussi des carquois en cuir, et l'on va présenter les choses qui sont achevées au surveillant en chef Rekhmara; on serait tenté d'appliquer ici le mot de Virgile : *Fervet opus*. On voit aussi d'autres ouvriers passant des perles en verre dans un lien en cuir pour en former les colliers qui, appliqués sur une bande de peau préparée, étaient si à la mode en Égypte.

Le travail du bois suit immédiatement le travail du cuir. Deux ouvriers mettent la dernière main à un meuble, une sorte de coffre qui repose sur une base distincte ; un autre serre, avec une corde, la partie inférieure d'un arbre qu'il est en train de scier, et la scie est restée dans l'arbre : deux autres ouvriers bûchent des pièces de bois dans deux positions parfaitement saisies et que connaissent bien ceux qui ont vu des ouvriers charpentiers en train d'équarrir les énormes pièces de bois qu'on veut ensuite faire passer à la scie. Un autre fait des mortaises dans une bille et frappe de son maillet le ciseau ou le bec-d'âne qu'il tient de sa main gauche. En dessus, d'autres ouvriers sont en train de façonner des sièges ou parties de siège, de faire des trous dans l'un des sièges achevés ou de polir les pieds qu'on doit mettre aux autres sièges. Deux autres ouvriers achèvent de sculpter ou de marqueter un grand naos au bas duquel deux autres hommes font les ornements que l'on appliquera ensuite sur les côtés du naos. D'autres encore polissent une colonne de bois après l'avoir façonnée à l'herminette; à côté, on façonne un lit à tête de lion, on fait des travaux préliminaires à la confection de coffres : les outils sont placés près des



Tombeau de Rekhmara. Métiers, III.

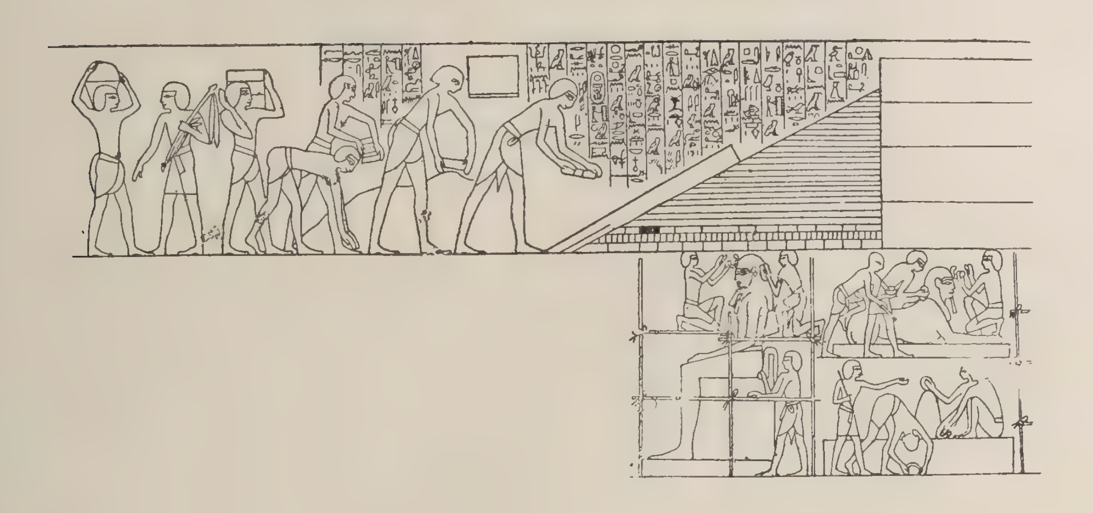
ouvriers, l'équerre et peut-être aussi le compas, et l'on donne enfin la dernière façon aux planches que l'on emploiera à la fabrication des meubles précieux en collant ces lames de bois sur d'autres pièces de bois plus commun, c'est-à-dire qu'on les plaque. Le pot à colle chauffe sur un brasier allumé, et l'on voit dans un vase la substance dont se fait cette colle, pendant qu'à côté un troisième ouvrier l'emploie. On prépare ensuite des statues et l'on présente à Rekh-ma-ra une statue royale, en bois peint et même doré.

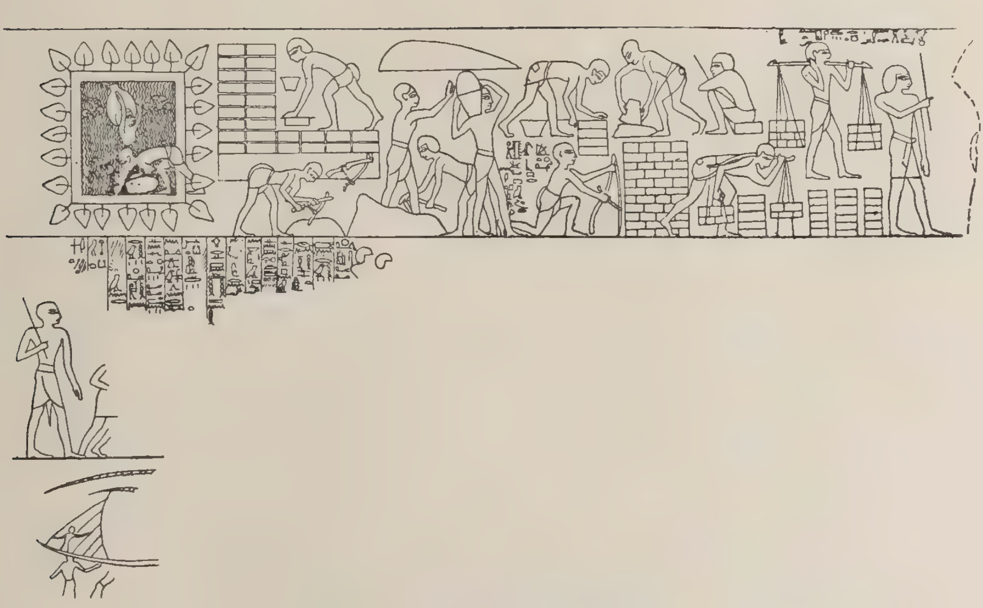
Puis vient ce qu'on a appelé l'*atelier des orfèvres*, où l'on suit le travail que nécessite l'or depuis sa fusion jusqu'à son application sur certains autres métaux ou sur le bois. On commence par allumer le feu, pendant que des seaux pleins de matières propres à brûler sont à la portée des ouvriers ; le feu flambe et l'on tient par-dessus le creuset enfermé entre deux instruments, des pinces qui ressembleraient fort à de longs fers à friser ou à tuyauter, qui se croisent l'un l'autre : des soufflets terminés par un chalumeau sont placés non loin des brasiers afin d'activer le feu. Les soufflets sont redressés au moyen d'une ficelle que les ouvriers tiennent à la main. Pour quelques-uns de ces soufflets, l'instrument se redresse lui-même et montre que les Égyptiens de cette époque avaient déjà connaissance de la soupape. L'or en fusion est aussitôt versé dans des vases où il prend la forme que veulent lui donner les orfèvres. On apporte alors au creuset des lingots, de l'or en poudre ; on fait fondre le tout et une inscription dit que cet or est destiné à recouvrir de lames d'or les battants de la porte d'Amon. Dans d'autres tombeaux, il est dit que cet usage de recouvrir des surfaces planes de lamelles d'or s'étendait non seulement aux portes des temples, mais encore aux parois. On se livre aussi activement à la confection de vases précieux : tout le travail auquel se livraient les orfèvres égyptiens, depuis une nouvelle scène de fusion du métal jusqu'à la dernière main mise à l'œuvre commencée, se déroule aux yeux. Les vases se multiplient sous la main des ouvriers et l'on peut voir que les outils dont ils se servaient étaient pendus aux murs ou placés à terre devant eux. L'enclume résonne des coups de pierre dont on battait le métal pour le rendre malléable et l'amincir : on grave et cisèle les vases. On forme aussi des anneaux de métal qu'on utilisera pour le commerce en échange d'autres

produits ou qu'on gardera dans les trésors du temple pour les employer plus tard. Le poids de chaque anneau est vérifié dans une balance, ou on les pèse plusieurs à la fois avec des poids en forme de cône ou à tête d'animal. Puis le tout est présenté au préfet Rekhmara et enregistré soigneusement avant d'être enfermé dans le trésor du temple. On sait ainsi à peu près tout ce que faisaient les orfèvres de la vallée du Nil.

Enfin les parois de la tombe de Rekhmara nous montrent à l'œuvre les ouvriers égyptiens employés à la construction des édifices et les sculpteurs qui décoraient ces mêmes édifices de leurs œuvres d'art. La fabrication des briques nous est d'abord montrée, depuis la sorte de bassin où l'on prend la terre presque à l'état de boue et où sont plongés les ouvriers qui viennent chercher la matière première de leur travail. On mêle à la boue prise au bassin de la terre que l'on pioche et dont des tas sont disposés près de chaque ouvrier mouleur afin qu'il les utilise jusqu'au moulage et au séchage de la brique; puis on transporte chacune de ces briques à l'endroit où ont été établis les ateliers de construction. Des surveillants, le bâton à la main, tranquillement accroupis, les genoux à la hauteur des yeux, regardent les travailleurs pour les exciter, s'ils se relâchent de l'ardeur nécessaire, ou les rappeler à l'ordre, s'ils s'en écartent. La brique est confectionnée grâce à un moule de bois, et rangée comme on la range encore aujourd'hui en France.

Une grande partie des travailleurs sont des captifs amenés par le Pharaon de ses expéditions lointaines, ou mieux de ses razzias; ce sont eux qui sont chargés de porter la brique au lieu où on l'emploiera à former un plan incliné qui devra s'élever à mesure que s'éléveront les murs du temple que l'on construit et par lequel on fera monter jusqu'à la hauteur voulue les blocs énormes qu'employaient les constructeurs égyptiens. Des maçons sont à l'œuvre : après avoir élevé un certain nombre d'assises, ils sont sur le point d'en placer une nouvelle qui est sous leur main et repose sur une sorte de rouleau ou de plancher en bois avec lequel on le hissera jusqu'à la hauteur de la construction. Sous ces premiers ouvriers se trouvaient autrefois des captifs qui amenaient au temple construit les colosses, les statues ou les sphinx qui devaient en orner l'intérieur ou en décorer les avenues. Puis on achève les colosses, les statues ou les sphinx, on les





Tombeau de Rekhmara. Métiers, IV.

polit au moyen du polissoir de pierre qu'on passe et repasse à l'endroit où il faut donner le poli nécessaire : on se servait pour cette action d'une sorte de poudre que l'on étendait avec une brosse sur les surfaces qui avaient besoin de polissage. La statue colossale de Thotmès III est encore entourée d'échafaudages qu'on a disposés pour la transporter ou pour exécuter les derniers travaux.

Toutes ces scènes se passent sous les yeux de Rekhmara qui, comme je l'ai dit plus haut, inspecte tous les résultats obtenus, suivi d'un nombreux cortège d'employés de toute sorte qui sont rangés sur cinq registres et qui portent le nom d'*auditeurs de paroles*, c'est-à-dire de gens qui écoutent l'ordre du maître pour l'accomplir, comme s'exprime la formule ordinaire : Entendu, obéi. Nul doute que si le tombeau n'eût souffert aucune injure, nous n'eussions d'autres scènes à noter et à expliquer ; mais les hommes ont pris plaisir à détruire ce que leurs prédécesseurs sur la terre avaient mis tant de soins et de temps à construire, et nous sommes malheureusement obligés de nous contenter de ce que nous avons.

Heureusement d'autres tombeaux nous redonnent en grande partie sans doute, sinon dans leur entier, les scènes qui sont absentes du tombeau de Rekhmara. Je ne ferai que les indiquer ici pour ne pas allonger inutilement ce chapitre, en me bornant aux scènes nouvelles. Dans l'ordre de l'agriculture, on voit des scènes qu'il eût été inutile de chercher plus haut dans l'histoire égyptienne, quoique vraisemblablement elles existassent en réalité, comme la marque des troupeaux au moyen d'un fer rougi au feu : les machines encore en usage aujourd'hui pour l'arrosage dans la Haute et la Basse-Égypte font leur apparition et les tombeaux de Thèbes nous montrent deux schadoufs exactement construits le long des rives du fleuve comme ils sont encore construits de nos jours ; l'on ne voit plus les simples pots employés à l'époque précédente. Dans un autre genre, on voit aussi les punitions infligées aux hommes d'une exploitation, sous les yeux du surveillant. Et non seulement ces scènes marquent un progrès réel, mais elles sont faites avec plus d'aisance que celles de Beni-Hassan et l'on n'y remarque pas les horribles défauts de dessin que l'on voit, par exemple, dans le combat des deux taureaux, où les bras des deux hommes sont confondus l'un avec l'autre jusqu'à mi-longueur ; on a changé de manière

dans le rendu, et le défaut nouveau que l'on a employé pour obvier à l'inconvénient précédent est beaucoup moins apparent que le premier, s'il n'est pas plus conforme à la nature.

Dans l'art de tisser la toile, les tombeaux thébains et ceux d'El-Kab nous montrent une forme de métier toute différente de celui qu'on employait à Beni-Hassan, mais on ne représente plus toutes les opérations intermédiaires. Pour ce qui regarde la couture des habits ou du linge, le blanchissage des toiles, on voit parfois de quels instruments se servaient les Égyptiens, mais le plus souvent on en est réduit au mobilier que renfermaient les tombeaux et que nous retrouverons plus loin.

Les scènes de chasse et de pêche sont encore représentées assez souvent sur les parois des tombes de cette époque ; le plus souvent elles le sont absolument comme elles se trouvent à Beni-Hassan ou dans les autres lieux contenant des tombeaux du Moyen Empire. Cependant il y a une tendance à faire disparaître les chasses où l'on voit le principal personnage, ayant sur son bateau sa femme et ses enfants, l'engager dans les fourrés de papyrus et étourdir les oiseaux à coups de casse-tête. On a réservé presque tout l'espace qu'on pouvait accorder à ce genre de décorations à des scènes plus relevées où la chasse se passe sur le plateau montagneux. La chasse à l'autruche semble avoir été particulièrement en honneur à cette époque : on prenait les autruches vivantes, comme on le voit dans une représentation. Pour la pêche, il n'y a guère que les engins peu usuels qui soient changés et il semble aussi, en voyant le personnage important qui a fait transporter un siège sur les bords du fleuve ou d'un canal pour occuper ses loisirs à pêcher à la ligne, que l'on s'occupait plus du confortable qu'on ne l'avait fait jusqu'alors.

Il est évident aussi qu'avant les travaux agricoles et industriels on prit un grand plaisir à représenter les scènes de la vie sociale où les grands de l'Égypte se complaisaient : on voit très souvent représentés des festins, des banquets, des troupes d'almées, de chanteurs, de musiciens, même des scènes d'ivresse où l'on peut reconnaître que les Égyptiens ne détestaient pas le vin. La plupart de ces scènes représentent des banquets funéraires, et, comme tels, nous les retrouverons à la dernière partie de cet ouvrage. Cependant on trouve quelquefois dans les scènes de la vie réelle des réu-

nions de dames où elles parlent de leur toilette, où elles se montrent les unes aux autres leurs bijoux et leurs pendants d'oreille; dans d'autres scènes, nous voyons ces mêmes dames rentrer d'une visite qu'elles ont faite, traverser un jardin sans s'y arrêter, être reçues par les enfants en bas âge qui, tout nus, accourent à leur rencontre et reçoivent des jouets que tiennent des suivantes, pendant que des esclaves, à robes à paniers, accourent avec des rafraîchissements et que l'une de ces dames n'a pu attendre leur arrivée pour prendre à pleines mains la gargoulette d'eau fraîche qui doit apaiser sa soif. Si les dames égyptiennes se fussent toujours contentées d'eau, les artistes n'auraient point eu à les sculpter ou à les peindre,au beau milieu d'un festin on d'une fête,se faisant apporter par un esclave un bassin où elles rejettent le liquide qu'elles ont absorbé en trop grande quantité[1]. Certaines de ces scènes sont traitées avec un soin du détail qui montre bien que les artistes les ayant exécutées y attachaient une grande importance. Les femmes et les hommes, dans un banquet, assis deux par deux et reconnaissables à leurs coiffures, magnifiquement habillés et évidemment avec toute la recherche possible à cette époque, portant tous les bijoux qu'il était convenable de porter, ayant chacun une fleur épanouie ou un bouton de lotus dont ils respirent le parfum, sont traités avec amour, et de même aussi les servantes blanches qui leur dispensent les mets et les vins, de même encore et surtout les danseuses et les joueuses d'instruments qui, alors comme aujourd'hui, sont surchargées d'ornements et portent leurs plus belles toilettes. Dans une autre scène, les dames sont en beaucoup plus grand nombre que les hommes et elles sont représentées au moment de leur arrivée, alors qu'elles n'ont pas encore reçu les premiers dons de l'hospitalité égyptienne que leur apportent des servantes blanches venant à elles avec du vin, des essences odoriférantes et des guirlandes de fleurs : quelques-unes d'entre elles qui ont déjà

1. Ces scènes sont encore une preuve que les artistes égyptiens ne songeaient nullement au mort quand ils les dessinaient; car un défunt, quelque grand qu'il fût, ou plutôt qu'il eût été, ne pouvait pas prendre plaisir à voir donner un festin où une, sinon plusieurs dames invitées, rendait dans un bassin ce qu'elle avait bu en trop, et donner en réalité un festin où les dames buvaient trop et se donnaient des indigestions. Ce sont là des scènes qui ont dû se passer dans la vie réelle et qui ne pouvaient se répéter au gré du défunt, quelque envie qu'eussent les dames de sa famille de lui être agréables.

reçu les fleurs de lotus, se les font admirer et sentir les unes aux autres[1]. Quelquefois, quand une femme de condition est représentée arrivant dans une maison, on mettait à sa disposition une esclave blanche et une esclave noire, chargées de lui apporter tout ce qu'elles peuvent désirer. Dans d'autres scènes, on voit des esclaves entourer une dame qui vient de se baigner, la parfumer et lui rendre tous les services attendus d'elle. Ce sont précisément toutes les scènes si différentes de celles que j'ai fait déjà passer sous les yeux du lecteur, qui constituent le progrès de l'art, comme elles constituent le progrès des relations sociales à cette époque.

Les Égyptiens, en traçant sur les parois de leurs tombeaux ces scènes et d'autres semblables, n'ont eu garde de n'y point mêler la musique. Le chant, le jeu des instruments et la danse ont toujours été beaucoup goûtés en Égypte, quelle que soit l'époque à laquelle on prend l'histoire de ce pays. Les chanteuses, les joueuses d'instruments, les danseuses pullulent donc sur les parois des tombes, et tout autant les chanteurs et les instrumentistes de tout genre. La harpe, la cithare, la flûte simple, la double flûte, la flûte oblique, la lyre, l'instrument que les Égyptiens appellent *rebâb* sont fréquemment représentés sur les parois, et l'on ne peut s'empêcher de constater que, de ce côté-là, il y a eu progrès depuis l'Ancien et le Moyen Empire. Non seulement les Égyptiens recherchaient les douces sensations que faisait naître la musique, mais ils aimaient aussi beaucoup le spectacle que leur procuraient les chanteuses, les joueuses d'instrument et les danseuses, vêtues le plus souvent de longues robes d'étoffes transparentes qui permettaient de voir les formes du corps. La danse et le chant que les habitants de l'Ancienne Égypte préféraient devaient sans doute beaucoup ressembler à ceux que leurs descendants préfèrent aujourd'hui, ou mieux encore à ceux que les habitants du Soudan et les Barbarins aiment jusqu'à la folie, car on voit dans les peintures thébaines des dames marquer la mesure en frappant dans leurs mains, tout comme le font encore les Nègres, les Barbarins et les Égyptiens eux-mêmes. Ils avaient pour s'aider dans le battement de la mesure des instruments spéciaux que l'on

1. Il est fort malheureux que ces scènes soient endommagées et que le climat de l'Angleterre, car ces deux dernières scènes sont au *British Museum*, leur ait enlevé toutes les couleurs qui les faisaient primitivement ressortir dans leurs moindres détails.

trouve encore en Égypte où ils se sont développés d'une manière extraordinaire, et où il n'y a si pauvre femme que ce soit, si elle aime la musique ou ce qui en approche, qui ne puisse se payer un tambour de Basque ou une *daraboukah*. Les femmes n'étaient pas les seules à pouvoir chanter et jouer des instruments, les hommes y devenaient aussi habiles que leurs compétitrices, et on les voit représentés dans les tombeaux thébains presque aussi souvent que les femmes. Les cymbales et les crotales, une sorte d'instrument qui n'a pas de nom et qui s'est perdu, rappelant peut-être la crécelle, se trouvent aussi représentés sur les murs des tombeaux. Le tambour et la trompette étaient déjà inventés et nous les retrouverons bientôt quand je parlerai des soldats et de leurs exercices; mais on s'en servait aussi dans les sérénades ou les aubades que les chanteurs des rues allaient donner aux riches afin d'en obtenir récompense. Leurs danses ressemblent du tout au tout à celles que les baladins ou les pauvres gens exécutent tous les jours dans les rues du Caire pour le plus grand plaisir des habitants qui ont toujours quelques menues pièces de monnaie à leur donner ou quelque don en nature à leur faire.

La danse qui est de bon ton ne ressemble guère à celle des pauvres baladins des rues : elle a dû demander un long exercice d'assouplissement, si l'on s'en rapporte aux représentations de Beni-Hassan et aussi à celles des tombeaux thébains; mais la danse qui nous est montrée dans les derniers ne ressemble plus guère à celles que nous ont fait voir les premiers. La danse sous le Nouvel Empire thébain avait presque la lascivité des danses modernes; mais il semble cependant qu'il y ait plus de retenue : c'étaient déjà en grande partie les mêmes tours de hanches et de reins qu'on a pu admirer à l'Exposition universelle de 1889 et qui ont attiré tant de personnes curieuses de voir ce qu'elles n'avaient jamais vu : la fameuse danse du ventre semble même avoir été connue et pratiquée à cette époque reculée. Les danseuses, comme les chanteuses ou les joueuses d'instruments, étaient l'ornement obligé de toutes les fêtes, de tous les festins, comme de nos jours un homme un peu bien élevé et ayant quelque richesse ne manque point d'offrir ce dernier ragoût à ceux de ses amis ou aux étrangers qu'il veut honorer après un festin. Aussi les tombeaux de Thèbes nous en offrent une si grande quantité que l'illustrateur n'a que la difficulté du choix

à faire. Les artistes égyptiens ont déployé dans ces sortes de représentations toute l'habileté dont ils étaient capables, et la figure de la jeune chanteuse et joueuse de cithare dont j'ai déjà parlé et qui a été si souvent représentée nous donne en effet la mesure de leur habileté.

Ces fêtes et ces festins demandaient des appartements assez vastes pour pouvoir y loger commodément les nombreuses compagnies qui nous sont représentées sur les murs des hypogées. Aussi les tombes de cette époque nous montrent-elles des habitations, sinon luxueuses au sens moderne de ce mot, du moins contenant tout ce que le goût du confortable comportait à cette époque. Jusqu'ici les monuments funéraires ne nous ont montré que des maisons tout à fait primitives, et les musées d'Europe, comme celui de Boulaq devenu actuellement le Musée de Gizeh, contiennent des modèles en terre de ces sortes d'habitations; mais les tombeaux de Thèbes et surtout ceux d'El-Amarna nous offrent des représentations très compliquées des maisons égyptiennes à cette époque; je réserverai pour plus tard la description des maisons représentées à El-Amarna, mais je dois dire ici quelles sont les maisons que nous montrent les peintures de la nécropole thébaine. La plus grande partie des maisons dont nous retrouvons les représentations dans les tombeaux à cette époque sont des maisons à un étage, percées de plusieurs fenêtres au rez-de-chaussée et à l'unique étage qui s'élève sur le rez-de-chaussée : elles sont surmontées d'une terrasse, ou plutôt d'une galerie dont un côté restait ouvert, mais qui était pourvue d'un toit, tout comme certaines maisons actuelles du Caire [1]. L'entrée de ces maisons est le plus souvent simple, d'autres fois elle est déjà pourvue des ornements architecturaux, tels que corniches, lignes courbes, ou autres dessins faits au moyen de la pierre et des briques [2]. La

1. On croit le contraire, mais ce qui a fait illusion en ce cas, c'est l'inhabileté des Égyptiens à représenter un monument par suite de leur ignorance, ou du non-emploi de la perspective.

2. Je crois que la plupart des maisons particulières, même celles des plus grands Pharaons, étaient bâties en briques. En effet, outre que la pierre n'est pas commune en Égypte, à moins d'aller la chercher à la montagne, ce qui entraîne de grandes dépenses et de grandes difficultés, il est certain que pas une de ces maisons n'a subsisté jusqu'à nos jours, qu'au contraire les temples construits, pour l'immense majorité en pierre calcaire, ou en grès, avec des parties en granit, ont très bien résisté aux injures du temps moins grandes que celles des hommes. Or, pourquoi les maisons particulières n'auraient-elles pas résisté jusqu'à

porte est ornée de peintures et d'inscriptions hospitalières ou magiques, pour inviter les hôtes et leur assurer un bon accueil ou pour prévenir l'effet du mauvais œil. Elle était fermée au moyen de serrures primitives et cependant très compliquées, encore d'un usage courant en Égypte ; mais on connaissait aussi les serrures et les clefs de métal. Quelquefois on prenait soin d'élever en face de la terrasse de la maison une haute tour qui représentait avec assez d'exactitude la forme du pylône. Que les maisons représentées dans les tombes de la nécropole thébaine soient les représentations exactes des maisons anciennes en Égypte, c'est ce que montre un détail significatif : on y voit un palmier compris dans la maison même et élevant au-dessus d'elle ses branches chargées de dattes, tout comme aujourd'hui encore la même coutume existe due à la persistance d'une même superstition, à la croyance que l'arbre au pied duquel on a déposé les premières pelletées de la terre enlevée pour les fondations d'une maison protège cette maison contre toute puissance mauvaise. Un détail typique se rencontre aussi dans l'une des représentations de la nécropole thébaine, c'est l'instrument grâce auquel on captait en quelque sorte le vent qu'on faisait ensuite descendre dans l'intérieur des appartements qui étaient ainsi aérés et recevaient une ventilation toujours la bienvenue dans ces climats torrides. Les maisons étaient ordinairement ceintes d'un mur dont elles étaient séparées par une large cour dont nous aurons plus tard à déterminer l'emploi ; en cela, elles étaient faites comme les maisons de la Grèce et de Rome aux temps primitifs. Quelques-unes ont eu des créneaux, s'il faut en croire les représentations qui sont faites ; d'autres fois le sommet des murs était orné de petits ornements en fer ou en bois.

D'après les représentations que nous connaissons, le rez-de-chaussée des maisons égyptiennes était entièrement occupé par des magasins dont tou-

nos jours, comme les temples, si elles avaient été construites des mêmes matériaux? D'ailleurs, le fait qu'actuellement toutes les maisons de l'Égypte sont construites en briques, si l'on excepte certaines villes où l'on a libéralement usé des monuments anciens qu'on détruisait pour son utilité particulière et celles où les usages de l'Europe sont entrés avec une grande facilité, toutes les maisons sont construites en briques. Je crois qu'encore en cette occasion on peut légitimement remonter de l'état présent de l'Égypte à son état ancien, et j'en conclus que presque toutes, si non toutes les maisons anciennes étaient construites en briques, sans parler des cabanes en limon.

tes les portes ouvraient sur la cour intérieure que je viens de signaler, servant le plus souvent à tous les besoins de la vie privée[1]. Ces magasins étaient utiles et même nécessaires pour ranger et conserver toutes les provisions qui faisaient alors la richesse des particuliers, comme des princes et du Pharaon lui-même. Dans l'une de ces maisons représentées sur les parois des tombes thébaines, il n'y a pas moins de vingt-quatre de ces magasins répartis, six par six, dans quatre corps de bâtiments se trouvant deux par deux de chaque côté de l'espace occupé par les constructions et séparés par une petite cour où étaient plantés des arbres, six à droite et huit à gauche. Chacun des deux côtés avait son entrée particulière, sans compter l'entrée de chaque magasin fermé par une porte. Le côté droit avait en outre une entrée plus spéciale donnant sur la rue, comme aujourd'hui, outre l'entrée principale destinée au maître et aux étrangers, il y a encore une entrée spéciale destinée aux femmes qui composent le harem, à leurs visiteuses et à leurs servantes. Ces deux côtés de bâtiments étaient situés autour d'une large cour intérieure, elle aussi plantée d'arbres, ayant deux entrées, et même trois, car à côté des grandes portes existe une troisième porte plus petite. On y pénétrait, après avoir passé par un petit kiosque situé au milieu de la cour d'entrée dans laquelle donnaient également accès trois portes, dont une grande et deux petites, la grande précédée d'une sorte de portique avec des colonnes en bois surmontées d'un ornement de forme particulière. De chaque côté de ce portique sont rangés des arbres qui surpassent de leurs branches certaines constructions à cinq ouvertures. Si les Égyptiens n'ont représenté que les magasins situés au rez-de-chaussée de la maison, c'est que le défaut de perspective ne leur permettait pas de figurer l'étage supérieur, ni la galerie, ni même la terrasse : s'ils voulaient donner une idée des richesses contenues dans les magasins, ils y ont réussi, mais cela ne nous permet pas le moins du monde de concevoir ce qu'étaient les maisons, et si nous n'avions que les représentations thébaines, nous ne pourrions le savoir : fort heureusement les maisons figurées dans les tombeaux d'El-Amarna suppléeront à ce manque de renseignements.

1. Au fond c'est le même plan que les maisons romaines de l'ancien temps qui se voient encore à Pompéi et qui est conservé dans la disposition des grandes maisons de Naples.

Les maisons égyptiennes des grands seigneurs de cette époque comprennent presque toujours des jardins ; car, c'est en effet à cette époque, c'est-à-dire environ dix-huit siècles avant notre ère, que remontent les grandes expéditions qui portèrent l'empire égyptien dans des contrées où il n'avait pas encore pénétré. Les Égyptiens, outre leurs guerres d'invasions, firent aussi des voyages purement d'exploration et ils rapportèrent de tous les pays où ils s'avançaient, soit par les armes, soit par le commerce, non seulement des métaux précieux, des pierres fines et des animaux que ne connaissait pas leur pays, mais aussi des essences d'arbres que ne portait point la terre noire de la vallée du Nil. Les grands officiers de la couronne d'Égypte qui présidaient à ce transport ont représenté ces scènes dans leurs tombeaux, croyant avec raison que ce serait un titre de gloire pour eux près de la postérité. Aussi trouve-t-on encore assez fréquemment ces sortes de scènes qui nous font assister à la manière dont les Égyptiens s'y prenaient pour transporter les arbres enlevés aux pays étrangers et les acclimater en Égypte. Le scribe Enna avait même un jardin où il avait réuni dix-neuf essences d'arbres étrangers à l'Égypte et plus de 493 individus. Ce fut surtout à partir du règne de la reine Hatschopset que ce goût domina en Égypte : aussi presque tous les tombeaux où l'on rencontre cette scène datent-ils du règne de son neveu et de son pupille Thotmès III. Les jardins étaient un grand luxe en Égypte et le sont encore[1]. Si l'on en juge par les représentations qui existent encore sur les murs des tombeaux, ils devaient être énormes. Dans l'un d'eux, dont Rosellini a donné la représentation dans son ouvrage sur l'Égypte[2], l'artiste a voulu évidemment figurer une grande richesse. Le jardin est entouré d'un canal qu'un petit pont permet de franchir. Une entrée monumentale y donnait accès, et alors on se trouvait dans un fouillis inextricable de plantes, fouillis resté toujours en honneur en Égypte : les vignes, les palmiers doums, les sycomores, les grandes plantes aquatiques y formaient

1. E. Amélineau, *Les Actes des martyrs de l'Église copte* p. 198-199, où est donnée la description des jardins de Ptolémée les martyrs, jardins si beaux, que le solitaire Paphnouti crut y voir le paradis de Dieu et se prit à pleurer en les considérant.

2. Rossellini, *Monumenti civili*, pl. LXIX. — Cette representation a été souvent reproduite depuis.

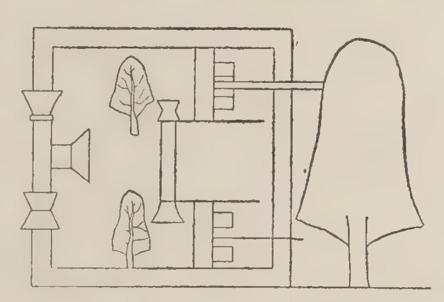
un mélange qui dut être considéré comme la preuve suprême du bon goût. Quatre bassins situés, deux de chaque côté de la porte d'entrée et deux autres parallèlement à la vigne qui occupait le milieu du jardin, y entretenaient une agréable fraîcheur, permettaient d'arroser le terrain



Jardin d'Amonemheb (d'après Virey, *Sept tombeaux thébains*, p. 270).

et de donner à boire aux arbres. Le plan n'est pas régulier suivant lequel sont rangés les arbres, et les diverses habitations nécessaires à l'exploitation de ce jardin sont placées un peu trop arbitrairement. Au fond, près des deux petits bassins, se trouvaient deux kiosques où l'on pouvait aller prendre le frais, respirer les parfums des arbres et savourer les fruits déli-

cieux qu'ils produisaient. Sans doute quelques-uns de ces fruits ne sembleraient à notre palais que désagréables au possible, mais il faut tenir compte de la distance qui nous sépare de ce temps et des progrès accomplis en faveur de la race humaine. Tout au fond du jardin, séparés seulement du canal par une rangée de sycomores et de palmiers, se trouvaient des chambres renfermant tout ce qui charmait les Égyptiens, des fleurs, de l'eau, du vin. A côté de ces chambres, au nombre de trois, sont disposées quatre autres constructions dont je ne saisis pas bien la destination. C'était là ce que l'Égypte pouvait rêver de plus admirable en fait de plaisirs naturels. Aussi tout Égyptien aspirait-il à retrouver après sa mort les délices dont il avait joui pendant sa vie et demandait-il aux dieux qu'il lui fût accordé de se rafraîchir aux bords de son bassin et de se nourrir des fruits qu'il avait savourés sa vie durant. Nous retrouverons plus loin les maisons et les jardins des Égyptiens; qu'il me suffise de faire observer ici qu'elles constituent



Kiosque de Khem-nakhet (d'après VIREY, *Sept tombeaux thébains*, p. 320).

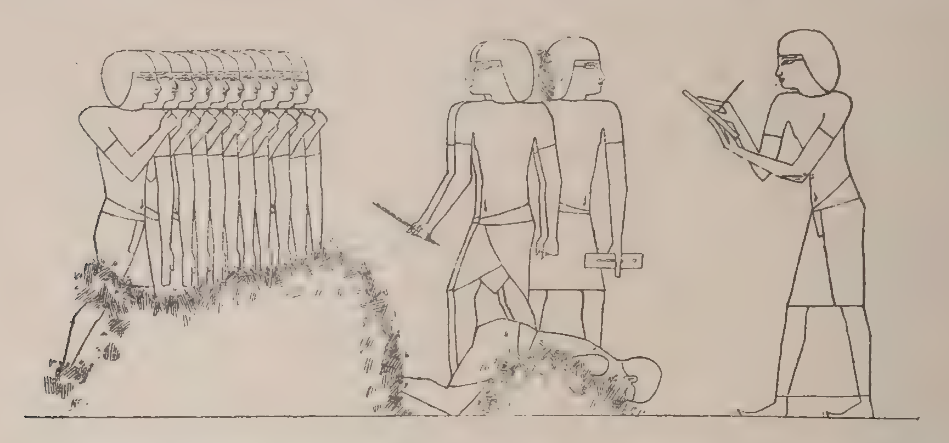


Jardin de Khem-nakhet (d'après VIREY, *Sept tombeaux thébains*, p. 320).

bien, avec leur entourage, une particularité des tombes de l'époque dont je m'occupe.

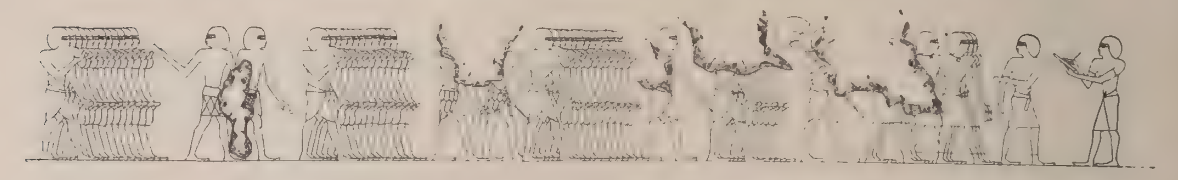
Une autre de ces particularités, c'est l'importance que prennent nécessairement tous les métiers qui concourent à préparer et à faire la guerre : il ne faut pas oublier en effet que cette époque est celle de la conquête égyptienne par excellence. Aussi les tombes sont nombreuses qui nous montrent les soldats faisant l'exercice, allant à la corvée, paradant au roulement du tambour et au son de la trompette, revêtus de leurs armes dé-

fensives et tenant leurs armes offensives à la main prêts à percer l'ennemi. Si les grandes batailles et les grands sièges ne sont plus représentés dans les tombes, réservés qu'ils sont pour les murs des temples, du moins



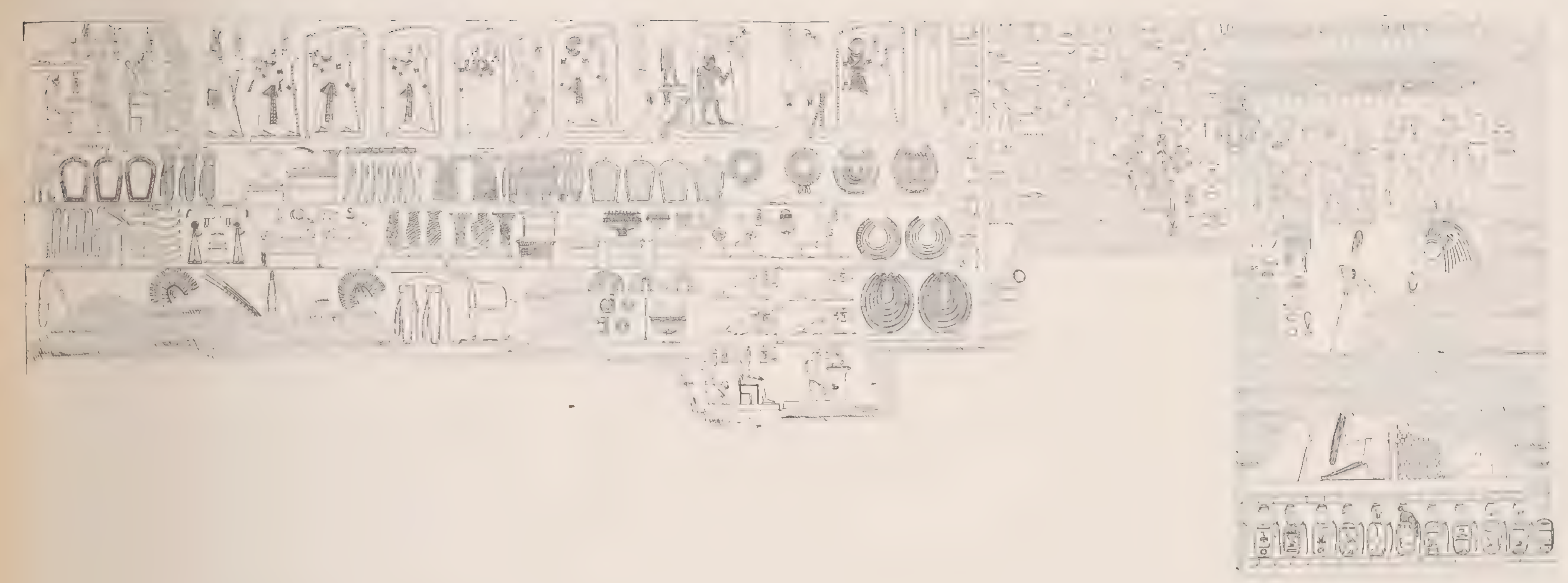
Soldats allant chercher leurs vivres (d'après Virey, *Sept tombeaux thébains*, p. 228).

à ce que j'en connais, c'est que ces scènes héroïques semblent être trop grandes pour de simples chefs, même s'ils sont très élevés, et que là encore le pouvoir royal a concentré sur lui tout ce qu'il y avait de plus grand et de plus glorieux. C'est l'évolution sociale accomplie en Égypte qui a changé la décoration habituelle à l'époque précédente aux peintres égyp-



Exercices militaires (d'après Virey, *Sept tombeaux thébains*, p. 288).

tiens. D'ailleurs il leur restait de quoi faire preuve d'habileté, puisque l'armement n'avait pas été sans progresser : on avait enregimenté de nouveaux types de soldats, on leur avait appris de nouveaux exercices et surtout on avait introduit dans l'armée égyptienne un nouveau type de combattants. à savoir les hommes placés sur un char traîné par deux chevaux. Les guerres avec leurs puissants voisins, les Khitti, avaient appris aux Égyptiens combien le cheval pouvait leur être utile dans les combats et ils



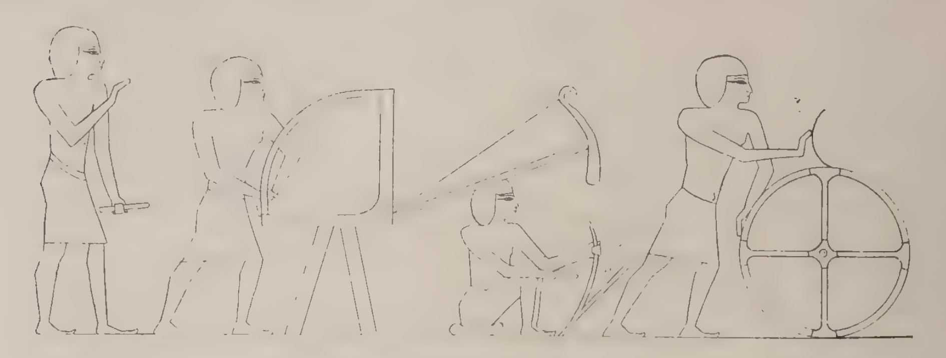
Tombeau de Scheikh ‘Abd-el-Gournah, (d'après Lepsius, III Abth., pl. 63 et 64).

avaient surmonté toutes les difficultés qu'offrait leur pays à l'élevage et à l'emploi du cheval. Aussi à l'époque dont je m'occupe, les artistes de l'Égypte ont-ils saisi avec amour le nouveau sujet qui s'offrait à leur habileté : ils ont dessiné le cheval avec une rare perfection et l'ont enlevé avec un brio étonnant d'une ligne traçant admirablement le contour des formes de l'animal. On le trouve représenté de toutes les façons, conduit à la main, attelé, au repos, courant, galopant, se cabrant, et, quand on voit les chevaux employés journellement au Caire, on n'a point de peine à reconnaître certaines particularités de la race chevaline qui se trouvent représentées sur les monuments égyptiens, comme le port de la queue qui tombe presque jusqu'à terre[1]. Les plus beaux spécimens en ce genre se trouvent, je crois, dans la tombe maintenant à peu près ruinée de Houi, laquelle date de la plus belle époque égyptienne, c'est-à-dire de la XVIII[e] dynastie.

L'emploi du cheval pour la guerre laisse aussi supposer l'emploi et la façon de diverses choses, outils, harnachements, chariots, pour le même but : aussi les ateliers des charrons ou des carrossiers de l'époque sont-ils représentés en détail sur les monuments. On voit la manière dont s'y prenaient les ouvriers égyptiens pour faire un char partie par partie, depuis la façon des roues, la courbure des bois qui devaient être employés à former la caisse du chariot, le façonnage du timon, jusqu'au complet achèvement du char, alors qu'on le recouvre de cuir et qu'on lui met les derniers ornements. On peut conjecturer des divers degrés de la richesse des propriétaires d'après les ornements coûteux dont on les parait, depuis le char sans ornement, n'ayant que ce qui est utile à la guerre, comme le char qui est au Musée de Florence et qui a été trouvé dans l'un des tombeaux thébains, jusqu'aux chars merveilleusement parés pour les grandes

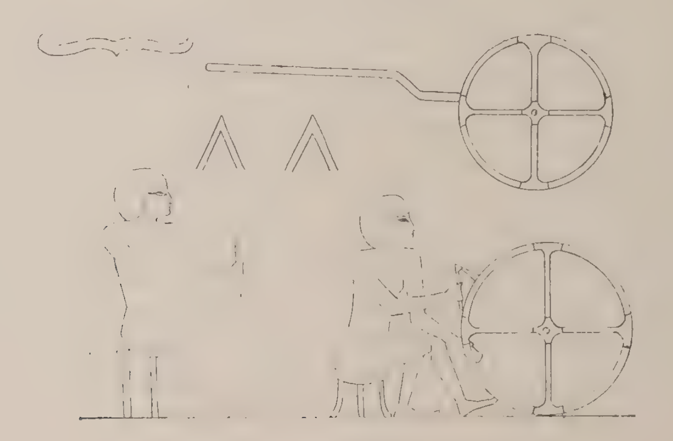
1. On ne rencontre cependant sur les monuments du Nouvel Empire, aucun exemple de cheval monté : pour trouver un Égyptien à cheval, il faut descendre jusqu'à l'époque ptolémaïque où l'on représenta un soldat quelconque monté sur un cheval dont il tient les rênes de la main gauche, pendant que de la droite il brandit une arme. On en trouve le premier exemple sur une niche du temple d'Edfou et le second sur le portique du temple d'Esneh. On a attribué ces deux représentations à l'époque romaine. — Cf. WILKINSON, *Manners and customs*, I, p. 191 — et l'on a dit que le cavalier d'Edfou avait été imité de celui d'Esneh c'est précisément le contraire qui est vrai.

cérémonies d'apparat où le Pharaon se montrait à son peuple dans toute sa gloire et dans toute sa pompe, comme fait aujourd'hui le *Fils du Ciel* aux peuples de son vaste empire. Et ce n'est pas encore tout : on avait



Façonnage du chariot de guerre.

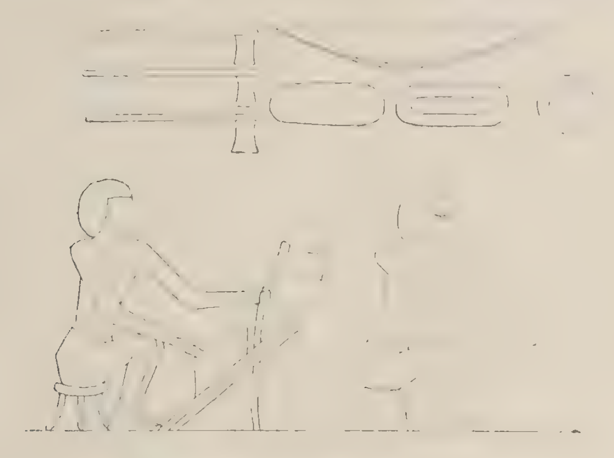
trouvé moyen de harnacher les chevaux d'une manière très primitive, mais déjà artistement compliquée : on les parait de tout ce qu'on croyait pouvoir rehausser leur belle allure et les chevaux de Ramsès II ou de



Façonnage du chariot de guerre.

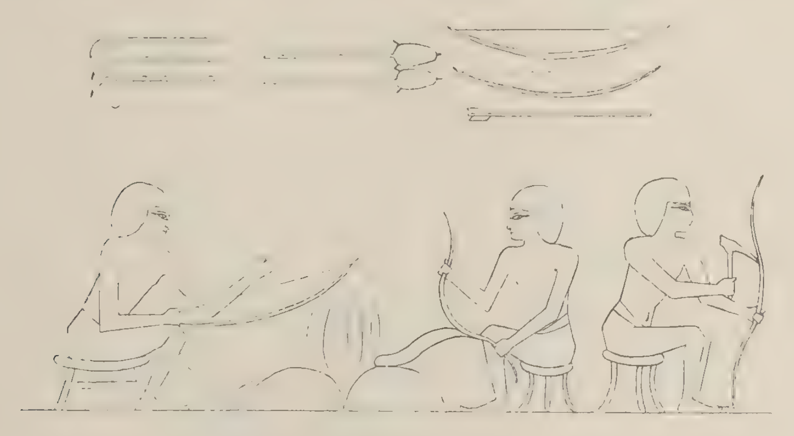
Séti Ier ont des plumets qui devaient faire l'admiration des Égyptiens de cette époque. On adaptait aussi aux chars des carquois, des fourreaux à mettre le fouet, des courroies destinées à retenir les armes de guerre, et les peintres ou les sculpteurs égyptiens se sont complus à retracer les

moindres détails de ce qui les charmait et de ce qui offre tant d'intérêt actuellement pour l'histoire de la civilisation générale et l'histoire particulière de la civilisation égyptienne. Le char de guerre ou le chariot avait



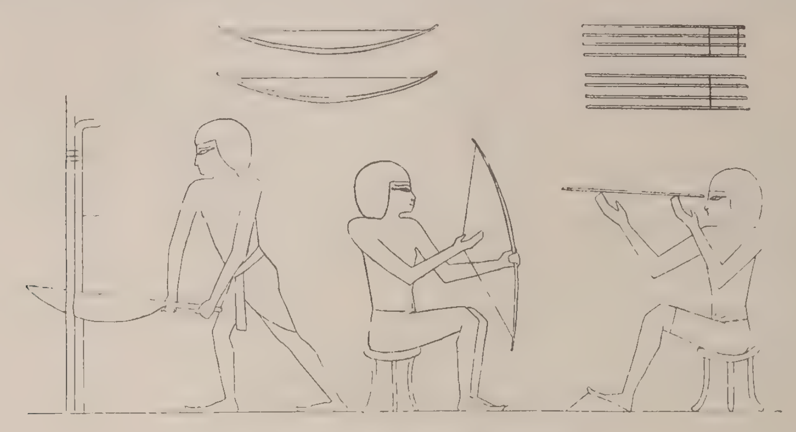
Façonnage des armes de guerre.

même passé de l'Égypte aux peuples qui habitaient plus au sud, dans l'intérieur de l'Afrique : une princesse éthiopienne nous est représentée, avec toute sa suite, venant faire un voyage en Égypte, et ce voyage s'effectue dans un char que traînent deux bœufs attelés. J'imagine que ce char ou chariot dut être une gracieuseté faite à la princesse par le roi d'Égypte et qu'il ne lui fut pas nécessaire de parcourir tout l'espace entre son royaume et Thèbes dans le chariot où elle devait se tenir debout, malgré



Façonnage des armes de guerre.

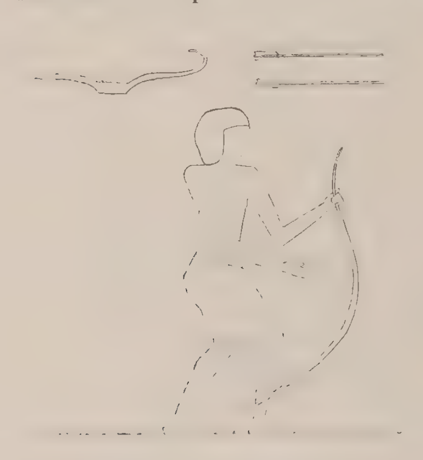
la présence de son chasse-mouches qui pouvait parfois la garantir des rayons du soleil, et qu'il lui parut sans doute plus pratique de venir en Égypte sur les barques descendant le Nil, quitte à transporter sur sa



Façonnage des armes de guerre.

barque ou sur l'une des barques du convoi son char et les lents animaux qui le traînaient.

La marine, en effet, avait fait de grands progrès que nous permettent de constater les peintures ou les sculptures de cette époque. Les textes des papyrus nous le prouvent, comme les représentations des tombeaux nous le montrent, avec évidence. On construisait en effet de grands bateaux de transport capables de convoyer des animaux, des bœufs ou des vaches ; on avait même pris l'habitude de les attacher deux à deux et de les faire aussi descendre ou remonter le Nil. Dans une des tombes d'El-Kab, c'est un attelage de deux chevaux qui est transporté, avec le char qu'on leur faisait tirer, dans un bateau à six rangs de rameurs. Les chevaux sont sur le devant de la barque et le char est posé sur la cabine où un homme le solidifie de manière à ce qu'il ne tombe pas dans le fleuve. Les tombeaux de Thèbes



Façonnage des armes de guerre.

nous montrent des bateaux de guerre à dix rangs de rameurs, d'où les archers égyptiens lancent leurs flèches sur les ennemis, pendant qu'un frondeur juché dans une sorte de coupe, au haut du mât, lance ses projectiles à tour de bras. Sur d'autres bateaux, les soldats égyptiens, dans une lutte corps à corps, ou plutôt dans un abordage de navire à navire, se servent de massues et portent leurs boucliers, la main gauche passée dans la courroie, ou autour de leurs épaules, ombrageant ainsi leurs têtes pendant qu'une sorte de rempart en bois protégeait les rameurs. On voit donc que la décoration des tombeaux suivait pas à pas la marche progressive de la civilisation générale, et qu'on voulait retracer des scènes de vie vécue et non pas se donner le plaisir de se voir faisant telle ou telle chose sur les murs du tombeau, afin de revivre dans les enfers les scènes qu'on avait vécues sur la terre une première fois.

Cette pensée se fait encore mieux voir dans les scènes qu'il me reste à décrire pour achever la description des motifs de décoration dont on se servait à cette époque dans les tombeaux égyptiens. L'idée dont je parle se montre déjà dans la scène où les Asiatiques apportent leurs tributs à Ekhnoum-hôtep dans les tombeaux de Beni-Hassan : mais, sous le Moyen Empire, cette scène est à l'état isolé, ce qui se comprend très bien d'ailleurs. Elle se développa d'une manière prodigieuse à l'époque de la grande conquête égyptienne, comme il devait être selon les lois qui président aux évolutions humaines. A cette époque de l'histoire égyptienne, les Pharaons qui sont à la tête de l'Égypte, opèrent des conquêtes et font des expéditions de tous les côtés où ils peuvent en faire, c'est-à-dire à l'orient et au midi. Les races du sud, enfantines et peu avancées dans la civilisation, devaient leur offrir une proie longtemps encore destinée à être l'ornement de leurs triomphes ; celles de l'est, et sont compris dans ce nombre ceux que les Égyptiens nomment peuples du nord, furent beaucoup plus difficiles à vaincre et à maintenir dans la soumission : aussi se délivrèrent-ils assez vite de la suprématie égyptienne, pour attaquer bientôt après leurs ennemis jusque sur leur territoire, tandis que l'empire égyptien devait survivre en Éthiopie durant de nombreux siècles. Quoi qu'il en soit, sous la XVIIIe, la XIXe et une partie de la XXe dynastie, ils furent les uns et les autres soumis tant bien que mal aux conquérants égyptiens et durent

payer des tributs souvent immenses, toujours considérables, à leurs heureux vainqueurs. Aussi pendant cette période la richesse de l'Égypte fut-elle énorme, on serait presque tenté de dire fabuleuse. Une expédition victorieuse de la reine Hatschopset dans les régions voisines de la mer Rouge, c'est-à-dire sur la côte des Sòmalis, amena même en Égypte quantité d'arbres, de fruits, de parfums nouveaux, etc., ainsi que je l'ai déjà dit. Pour enregistrer ces énormes tributs et pour les recevoir au nom du Pharaon, pour surveiller leur mise en magasin et pour les y conserver, il fallut créer de nouvelles charges, ou du moins amplifier de beaucoup celles qui existaient déjà, et l'administration égyptienne s'en trouva encore plus compliquée. Ces nouvelles charges ainsi créées, ou amplifiées, et ayant des attributions plus grandes, charges dont la plus haute était le préposé à la *double maison blanche*, ce qui était quelque chose d'à peu près semble à notre ministre des Finances, quoique la monnaie n'existât pas, étaient peut-être exclusivement limitées et essentiellement temporaires, pour telle ou telle circonstance particulière où les tributs étaient apportés à Thèbes par les princes mêmes des nations qui y étaient soumises, car il semble bien tout à fait impossible que les mêmes princes revinssent chaque année pour payer le même tribut ; ils auraient été continuellement en voyage et n'auraient pas eu le temps de préparer leurs révoltes régulières contre un joug qui ne laissait pas d'être dur. D'un autre côté, le fait que certains officiers reçurent à des époques nécessairement différentes les tributs du nord et ceux du midi semblerait indiquer une certaine stabilité dans la charge, ou tout au moins une nouvelle institution pour l'officier. Quoi qu'il en soit, que l'autorité déléguée ait été essentiellement temporaire, qu'elle ait duré quelques jours ou qu'elle se soit continuée toute la vie du fonctionnaire, il est certain que les grands officiers du Pharaon qui furent préposés par lui à la réception des tributs étrangers considérèrent l'exercice de cette charge comme le point culminant de leur carrière administrative et qu'ils ont pris le plus grand soin d'en léguer le souvenir à la postérité et partant d'en décorer leurs tombeaux. Ainsi se sont en effet conservés les souvenirs glorieux de la charge remplie par les hauts fonctionnaires égyptiens; mais nous avons hérité en plus du type et des portraits des diverses races soumises par les Égyp-



Tombeau de Rekhmara. Apport des tributs, I.

tiens, et nous savons que non seulement ces peuples luttaient pour la souveraineté contre les Égyptiens, mais qu'ils étaient relativement habiles dans les industries diverses qui faisaient le fond de leur civilisation, quel était leur costume, quelles étaient en certaines conditions leurs habitudes, quels animaux ils avaient domestiqués, tous détails autrement importants à l'histoire de la civilisation générale que la date de telle ou telle bataille ou le nom de tel ou tel de ces souverains qui n'ont d'autre raison de rester célèbres dans l'histoire humaine que le nombre plus ou moins considérable des hommes qu'ils sacrifièrent à leur ambition. Les tombeaux qui nous ont retracé ces scènes et qui sont presqu'en totalité, comme je l'ai dit, de la XVIII[e] dynastie, se ressemblent à peu près tous, l'habileté des artistes à représenter la même scène étant mise à part, bien entendu. Aussi je ne peux entreprendre de les décrire tous, et je me contenterai de faire connaître ce nouveau type de décoration par un seul de ces tombeaux, à la vérité le plus beau d'entre eux, celui de Rekhmara, en y ajoutant certaines des scènes qui se trouvent ailleurs et qui ajoutent quelques renseignements à ceux que nous fournit la tombe du préfet de Thèbes.

Rekhmara fut en effet préposé au nom de son maître, Thothmès III, pour recevoir les tributs des pays conquis par lui, ou peut-être par sa tante la reine Hatschopset, et il conserva la même charge sous le règne de son fils et successeur Aménophis II. Sa tombe contient une paroi tout entière divisée en cinq registres et consacrée à cette unique scène. Les cinq registres, sauf le dernier, contiennent chacun une nation spéciale qui nous est représentée, comme le disent les inscriptions, apportant les tributs qu'elle devait au maître de l'Égypte sur le dos de ses chefs. Ces cinq nations sont placées de telle manière qu'il y a d'abord un peuple de terre africaine, puis un peuple de nationalité asiatique, un autre peuple africain, un autre peuple asiatique. Le dernier registre est occupé par les représentants de diverses tribus du centre de l'Afrique et peut-être aussi par des captifs d'origine asiatique fermant la marche.

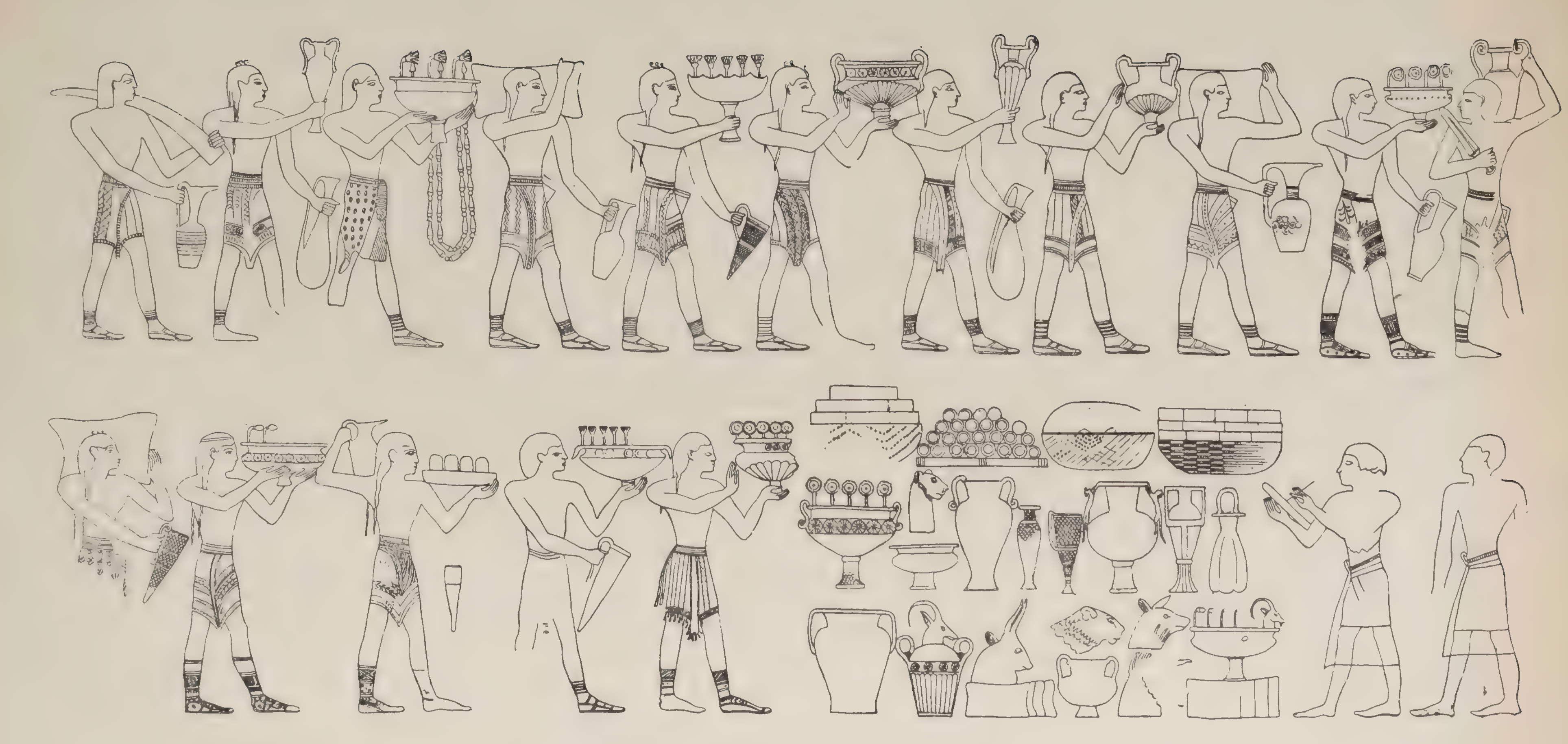
Les premiers qui se présentent sont, nous assure-t-on[1], des habitants de la côte du Somal : « Viennent en paix les grands de Pounit, à l'état

1. M. Hamy, dans un mémoire très étudié sur ce tombeau ; *Étude sur les peintures ethniques d'un tombeau thébain de la XVIII[e] dynastie.*

de courbés jusqu'à terre sous leurs apports pour le lieu qui est sous Sa Majesté, le roi du midi et du nord, Ramenkhoper, vivant éternellement, courbés sous tout ce qu'il y a de bon dans leur pays montagneux, sans qu'il y ait en aucun dommage dans tous les produits du pays de leurs plaines, dans tous les bois de montagne de leur région montagneuse, par-devant le représentant de sa Majesté, le prince qui remplit le cœur du roi de la Haute-Égypte, le préfet de Thèbes, Rekhmara[1]. » En effet Rekhmara surveille, en remplacement du roi, le dépôt que font les personnages conduits en sa présence de tout ce qu'ils apportent pour payer le tribut qui leur a été imposé. Un scribe est là qui enregistre chaque apport et le range selon la catégorie auquel il appartient. Devant eux sont rangés les objets déjà apportés, d'abord deux obélisques et deux monceaux à peu près coniques de la gomme spéciale que les Égyptiens appelaient *anti*, une corbeille remplie de sachets rouges contenant de la poudre d'or, une corbeille remplie d'œufs d'autruche, puis d'autres corbeilles pleines de diverses espèces de gomme, de nombreux anneaux d'électrum et de diverses autres espèces de produits : toutes ces corbeilles sont des ouvrages de vannerie colorée de plusieurs teintes et devaient fournir un spectacle attirant les regards, alors que les couleurs n'étaient pas effacées. Puis commence le défilé de quinze hommes, portant une partie différente du tribut, vêtus de pagnes striés de raies bleues et rouges, de coloration diverse, mais tous, ou à peu près, de même coupe : pour coiffure, ils ont une simple calotte noire, parfois ceinte d'un ruban jaune attaché derrière la tête et dont les extrémités rouges pendent également sur le derrière de la tête, une fois le nœud fait. Les dessins des pagnes sont différents et variés, mais ils se tiennent tous dans le même ton de décoration générale. Quelques-uns de ces hommes ont des bourses suspendues à leurs ceintures ou de petits fourreaux; leur cou est orné de colliers multicolores, sans doute de verroterie. Tous ont le type légèrement négroïde et la couleur foncée des Barabras de la Nubie, comme l'avait déjà observé Champollion[2], avec les lignes qui spécifient les races kouschites : ce sont de véritables Éthiopiens

1. Il y a, à la fin de ce texte, des lacunes qui ne permettent pas de savoir ce que contenait la fin de l'inscription qui est absente.

2. Champollion, *Notices descriptives*, vol. I, p. 506.



Tombeau de Rekhmara. Apport des tributs, II.

au jugement des anthropologistes. Les deux premiers portent dans des corbeilles jaunes des pains de forme pyramidale de gomme *anti*, et sous leurs corbeilles ils ont chacun une peau de guépard tacheté. Le troisième porte une corbeille pleine de larmes de gomme *anti* ; un chapelet de baies rouges est suspendu à son bras droit et à son bras gauche est attaché une sorte de chasse-mouches, sans doute, en queue d'antilope. Les trois suivants portent d'énormes défenses d'éléphant qu'ils soutiennent de leurs deux mains et qui reposent sur leur épaule gauche ; les deux premiers ont en outre, appendus à leur bras gauche, des chapelets de baies rouges que nous avons déjà vus dans ce que porte plus haut l'un des personnages qui ont défilé, et le dernier, au lieu de ce chapelet, a une peau d'animal peinte en blanc, peut-être une peau de guépard. Les trois suivants portent sur leurs épaules des pièces de bois d'essence rare ; le premier d'entre eux mène aussi en laisse un singe *hamadryas*, retenu par une courroie passée à la hauteur des reins ; le second a un chapelet de baies rouges, et le troisième conduit un bouquetin monocorne, grâce à une laisse en cuir passée au cou de l'animal. Le dixième personnage tient de la main droite sur son épaule gauche une espèce de sac, ou plutôt de besace jaune en vannerie, striée de bandes rouges, remplie d'un produit que l'on ne voit pas, puisqu'il y a un bouchon quelconque[1] ; de la main gauche, il tient un vase à anse de la forme d'un grand pot et conduit un singe griset, grâce à la laisse de cuir qu'il tient dans sa main avec le vase et qui est passée autour de l'animal, comme pour le premier singe de ce tableau. Le onzième tient dans la main droite une corbeille remplie sans doute de gomme *anti*, et de la main gauche il mène en laisse un guépard d'Afrique, tout en tenant un bouquet de plumes d'autruche déjà frisées. Les deux hommes qui suivent portent suspendu au même bâton l'arbre qui produit la gomme *anti*[2], enveloppé de terre et soigneusement empaqueté dans une grande couffe : évidemment on a pris tous les soins pour que l'arbre précieux n'ait souffert aucun dommage durant le voyage et on prétend l'acclimater en Égypte : le premier des deux porteurs a également suspendu au bras

1. C'est au moins ce que je crois et ce qui me semble résulter de la raie rouge qui termine le haut de la figure.
2. C'est-à-dire le *Boswellia Carteri* des naturalistes, d'après M. Hamy.

gauche le chapelet de baies rouges déjà signalé. Le quatorzième porteur tient à la main droite une corbeille pleine d'œufs d'autruche et à la main gauche un bouquet de plumes du même animal. Enfin le dernier, le chapelet de baies rouges au bras gauche, tient aussi dans la main gauche une corbeille d'une gomme quelconque, et, de la main droite, un instrument qui ressemble à une arme, mais qui peut représenter toute autre chose.

Après les habitants du Somal, viennent les Phéniciens. L'inscription qui est au-dessus de la scène qui les regarde s'exprime ainsi : « Viennent en paix les princes des Phéniciens et des îles qui sont au milieu de la mer, courbés et baissant la tête aux volontés de Sa Majesté, le roi du midi et du nord, Ramenkhoper, vivant éternellement, dont les victoires sur tous les pays montagneux les ont dégoûtés de combattre[1]; leurs apports sur leur dos, ils défilent pour que leur soient donnés les souffles de vie, car ils aiment l'existence qui vient de l'émanation de Sa Majesté... [2]. » Et de fait, par-devant deux scribes dont un seul enregistre les apports, défilent seize personnages apportant le tribut de leur pays. Ce tribut consiste surtout en vases d'or et d'argent, en briques d'argent, en anneaux d'électrum et en divers lingots d'or. Tous ces objets précieux sont rangés par-devant les scribes. Les hommes ont pour tout habit des pagnes d'étoffes généralement blanches avec des bandes de diverses couleurs et des dessins quelquefois très compliqués, attirant l'œil par leur texture et leurs multiples couleurs. Ils sont de diverses coupes; quelques-uns d'entre eux sont faits d'étoffes à franges et retenus autour des reins par des ceintures à nœuds dont les extrémités retombent gracieusement en arrière : il est vrai même de dire, d'après les dessins qui nous en sont parvenus, que pas un seul d'entre eux ne ressemble aux autres et qu'ils sont faits chacun d'une étoffe particulière. Le corps est rouge, la coiffure noire, ornée de petites aigrettes

1. Cette traduction n'est qu'hypothétique, car, en cet endroit, le texte est trop lacuneux pour qu'on puisse traduire d'une manière certaine.

2. Le reste de l'inscription est très mutilé, à peine s'il en reste quelques signes. L'émanation est notée ici pour remplacer l'expression un peu crue au texte égyptien : *l'eau de Sa Majesté*, c'est-à-dire le sperme. On voit que l'image est un peu forte, mais elle convenait ainsi aux idées que les scribes égyptiens se faisaient orgueilleusement de la puissance de leur Pharaon.

noires ou rouges, et s'étendant en longues tresses qui descendent parfois jusqu'à la naissance des reins. Cette coiffure est dans un cas ornée d'un ruban blanc. Pour chaussures, ils ont des cnémides d'étoffes bariolées, aux dessins charmants, ou quelquefois simplement d'étoffes rayées : chacune de ces chaussures est différente des autres. Nul doute que ce riche habillement n'ait été peint d'après nature et que les artistes égyptiens ne se soient efforcés de faire vrai. Quoique les défauts du dessin soient toujours les mêmes pour ce qui regarde les porteurs de tribut, il n'en est pas moins vrai que l'éclat des couleurs donnait à toute cette scène une apparence merveilleuse de richesse et que l'on oublie les défauts pour ne penser qu'aux qualités déployées.

Le défilé se compose de seize porteurs, dont le premier lève la main droite en signe d'adoration respectueuse et d'hommage; ils portent tous dans quelqu'une de leurs mains quelque vase précieux, ouvrage d'une orfèvrerie déjà habile et même très habile, en or, en argent, en lapis-lazuli, mais tous aussi portent autre chose, soit des armes, des poignards dans leurs gaines, des fourreaux, soit des sacs pleins de lapis-lazuli, de grands chapelets de verroterie ou de lapis, des vases de terre poreuse, une défense d'éléphant de Syrie, et peut-être aussi quelques vases de bronze, car ils en ont la couleur ou tout au moins une couleur très approchante. Quelques-uns de ces vases ont la même forme que certains vases grecs que l'on admire dans les musées d'Europe, d'où l'on peut voir que, dès le XVIIIe siècle avant notre ère, ces formes étaient déjà connues par les Phéniciens et imitées par les Égyptiens.

Le peuple qui vient ensuite est celui des Nubiens mélangés avec des Nègres, c'est-à-dire des pays que les Égyptiens appelaient Toqens, et Khonet-han-nofer, ou les déserts qui s'étendaient de chaque côté de la première cataracte. L'inscription qui accompagne cette scène s'exprime en ces termes : « Viennent en paix les chefs des nations du sud, des archers de Toqens et de Khonet-han-nofer, courbés jusqu'à frapper la terre du front sous leurs apports qu'ils apportent au lieu où se trouve Sa Majesté, le roi du midi et du nord, Ramenkhoper, qui vit éternellement, pour que leur soient donnés les souffles de vie, devant le prince héréditaire, le chancelier du roi du nord..., le préfet Rekhmara, afin qu'il reçoive les

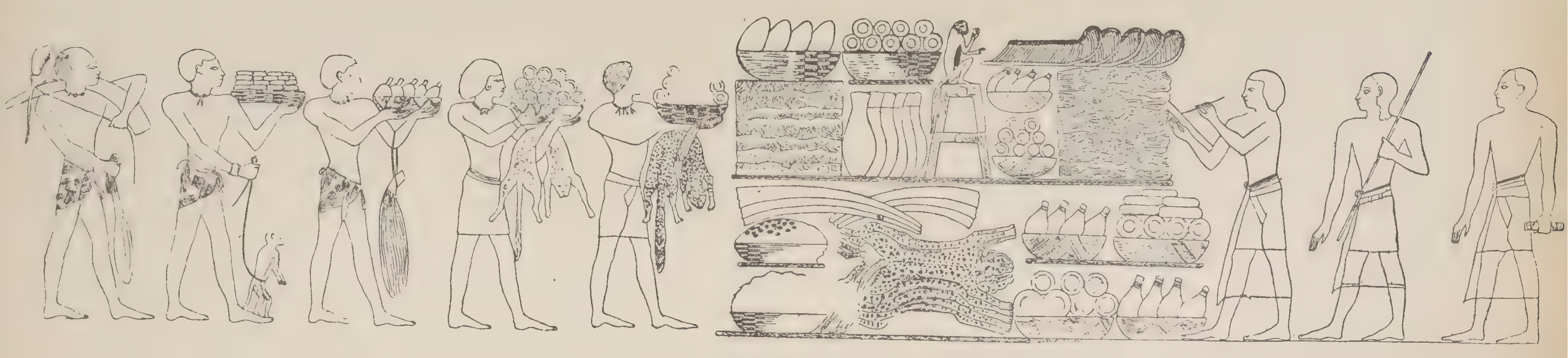
apports de toutes les nations apportés aux âmes de Sa Majesté....[1]. » Et par-devant trois scribes égyptiens dont le premier enregistre le tribut, pendant que le second tient un long bâton à la main et le troisième le rouleau des instruments du scribe, défilent douze personnages qui présentent le tribut, chacun de sa nation comme précédemment : une partie de ce tribut est déjà déposée aux pieds du scribe et enregistrée ; il consiste en corbeilles remplies de sachets contenant de la poudre d'or, en d'autres corbeilles remplies de briques et d'anneaux d'or, de peaux de panthères, de défenses d'éléphants et de deux corbeilles remplies de fruits rouges appelés *houget*, qui sont peut-être « ce *nebka* qu'on dessèche à Schendy ou cet *alobe* qu'on colporte sous le nom de datte du Soudan et que l'on recherche pour ses propriétés médicinales[2], » et de fruits verts appelés *kesmet* utilisés sans doute dans l'industrie égyptienne. Puis, dans un second registre, on voit des plumes d'autruche, une bille de bois d'ébène, deux corbeilles contenant de la poudre et des anneaux d'or; puis, juché sur un haut tabouret, un singe verdet qui tient dans sa main gauche un objet qu'il semble avoir pris à la corbeille voisine en arrière, puis deux corbeilles pleines, l'une d'œufs d'un oiseau quelconque, l'autre d'œufs d'autruche, placées au-dessus d'une seconde bille d'ébène et de vases bleus contenant peut-être de la poudre d'antimoine.

Puis défilent douze personnages cuivrés, noirs ou rouges, dont le type est manifestement celui des races nègres ou de profil négroïde qui devaient peupler les contrées mentionnées plus haut. Sans doute à cette époque, les déserts s'étendant des deux côtés du Nil vers la mer Rouge ou vers l'océan Atlantique étaient traversés périodiquement par des tribus errantes qui reçurent plus tard des noms différents et qui peu à peu se sont enfoncées dans l'intérieur de l'Afrique où on les a rencontrées de nos jours, ainsi que le mentionnent les voyageurs modernes, ou bien sont restées sur les lieux qu'elles occupaient alors[3]. Ils sont vêtus de pagnes blancs rayés

1. Inscription fruste, comme celles qui précèdent.

2. Hamy, *Étude sur les peintures ethniques d'un tombeau thébain*, p. 17.

3. Je ne saurais être de l'avis de ceux qui veulent voir dans la scène que je décris ici la preuve que les Égyptiens auraient porté leur conquête au delà du 8e degré nord ; j'incline bien plutôt à croire que les tribus représentées dans le tombeau de Rekhmara, comme com-



Tombeau de Rekhmara. Apport des tributs, III.

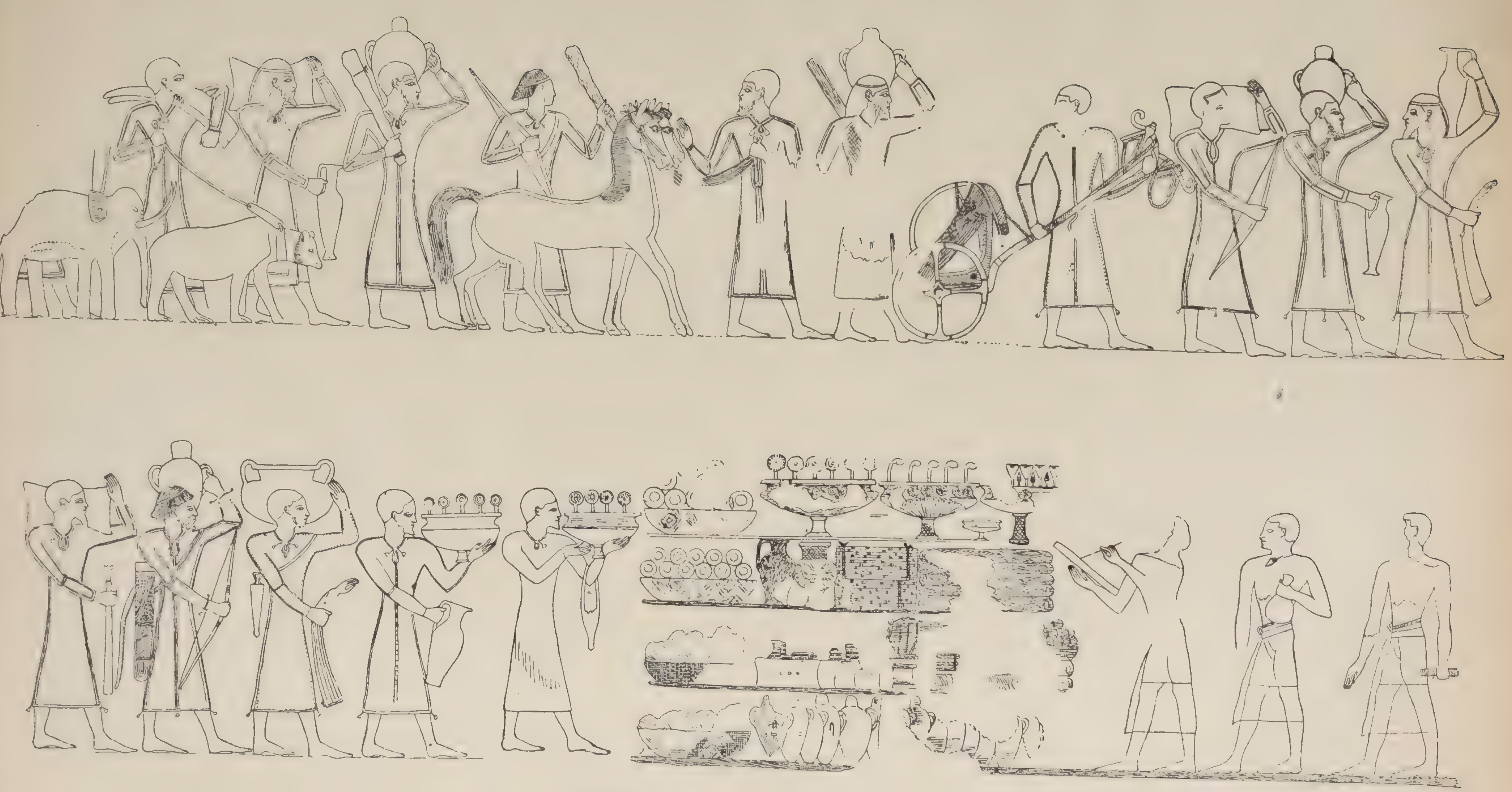
ou simplement maculés de rouge; deux de ces pagnes sont d'étoffe jaune et l'un d'eux est fait d'étoffe tachetée de petits points rouges sur fond blanc. Ces pagnes sont de diverses formes et par conséquent de diverses coupes : les uns descendent jusqu'aux genoux, le plus grand nombre couvrent seulement la virilité des hommes. Quelques-uns d'entre ces personnages sont coiffés du bonnet égyptien orné d'un ruban blanc ou jaune, dont le nœud se trouve derrière la tête, d'autres ont simplement le bonnet en poil de chameau, ainsi qu'on le nomme aujourd'hui. La coiffure est même faite d'étoffe bleue qui tranche d'une manière fort crue sur le corps du nègre. Ils portent aussi des colliers de verroterie au cou et des bracelets. Ces douze hommes apportent les divers objets du tribut, comme dans les deux scènes précédentes, et certains de ces objets ont été déposés déjà devant les scribes qui les enregistrent. Les deux premiers tiennent dans leurs mains chacun une corbeille remplie d'anneaux d'or; le premier tient en outre sur son bras gauche une peau de panthère, et le second la peau d'une autre bête féroce qui est peut-être aussi une peau de panthère, mais qui est peinte en blanc. Le suivant porte une corbeille pleine de sachets de poudre d'or et, suspendu à son bras gauche, un chasse-mouches en crin. Le quatrième tient une corbeille remplie de briques de métal précieux, sans doute de l'or, et de la main droite il conduit en laisse un singe verdet. Le cinquième porte sur son épaule une défense d'éléphant sur laquelle est perché un autre singe verdet, et, de la main droite, il tient un chasse-mouches peut-être composé de queues d'antilope. Les deux hommes qui viennent ensuite portent chacun une pièce de bois d'ébène et le premier conduit en laisse un léopard, pendant que le second tient de la main droite une seconde pièce de bois d'ébène, et de sa main gauche passée par dessus la première bille de bois, il tient par la tête une peau d'animal à large queue. Le huitième porte une défense d'éléphant sur son épaule gauche et, dans le creux de son bras, une peau de panthère, pendant que de la main droite, par une corde ou une courroie passée à la naissance des reins, il tient en laisse un grand cynocéphale, le singe favori des Égyptiens de tous

posées de nègres ou d'hommes au teint cuivré, tels que les Barabras, ou au teint rouge, ont reculé peu à peu vers l'intérieur de l'Afrique à mesure que les Pharaons égyptiens rendaient leur domination plus solide.

les âges. Le neuvième tient à la main gauche une corbeille remplie d'œufs d'autruche sur lesquels sont posées des plumes de cet oiseau, et, de la main droite, il mène en laisse un nouvel exemplaire de singe verdet. Les deux suivants, l'un à la tête, l'autre à l'arrière d'une girafe, conduisent l'animal au moyen d'une corde passée dans la patte gauche de devant, que tient celui qui est en avant, et d'une autre corde passée dans la patte de devant droite, laquelle est tenue par l'homme placée à l'arrière de la bête : ils ont évidemment une certaine frayeur de cet animal au cou immense, le long duquel grimpe un singe qui paraît, au contraire, très familiarisé avec les girafes et ils ne veulent la laisser avancer qu'à bon escient. Enfin le douzième personnage qui porte une défense d'éléphant sur son épaule où est assis un singe qui, de ses deux pattes de devant, caresse la tête du porteur, chasse devant lui, à l'aide d'un court bâton qu'il tient dans sa main droite, un troupeau de buffles facilement reconnaissables à leurs cornes et une meute de lévriers nubiens. Ce défilé est rempli de mouvement et de vie ; l'artiste qui le peignit dut, sans aucun doute, être le premier à admirer son œuvre.

La nation qui vient ensuite est celle des Rotennou qui habitaient dans la Syrie et qui ne devaient pas tarder à disparaître dans l'empire que formèrent les Khitti. L'inscription qui les concerne s'exprime ainsi : « Viennent en paix les princes des Rotennou et de tous les pays montagneux situés au nord de la frontière, à l'état de courbés jusqu'à poser la tête sur le sol ; leurs apports étant sur leurs dos, ils défilent afin que leur soient donnés les souffles de vie, à eux qui désirent exister par l'émanation de Sa Majesté, car ils ont vu ses exploits grands et très grands, et sa crainte s'est emparée de leurs cœurs. C'est le prince héréditaire, l'aimé du Dieu, le grand du maître des deux pays, le préfet Rekhmara qui reçoit les apports qu'ils présentent, au nom de Sa Majesté[1]. » Le défilé, comme dans la scène précédente, se fait devant trois scribes dont le premier enregistre le tribut, pendant que le second tient de la main gauche une gargoulette pour boire, quand il aura soif, et de la droite quelque instrument effacé,

1. Le texte est encore ici lacuneux et j'ai dû le compléter un peu pour le rendre compréhensible.



Tombeau de Rekhmara. Apport des tributs, IV.

et que le troisième tient un rouleau de papyrus pour le cas où le scribe enregistreur aurait besoin d'une nouvelle matière à écrire. Les parties du tribut déjà apportées consistent en plomb, en fruits de cèdre, en vases de liquides, d'encens et d'autres aromates précieux, en lapis-lazuli, en lamelles et en billes légères de bois, en vases émaillés ou peut-être en verre, en corbeilles remplies d'anneaux d'or, et en vases ouvragés avec des fleurs d'or et de pierres précieuses. Puis viennent quinze personnages portant sur leurs épaules le tribut de leur nation. Ils sont habillés de longues robes blanches de coupe à peu près la même, mais presque toutes différentes les unes des autres par les ornements ou par les lignes de couleur qui les diversifient. Elles sont attachées au cou par un ruban de couleur qui se noue par devant et dont les deux extrémités sont ornées de petits glands. Quelques-unes de ces robes sont vraiment d'un grand effet et l'on peut voir que déjà le goût humain s'affirmait. Elles prennent exactement la taille et semblent s'attacher au bas des jambes par un même ruban de couleur à gland; elles n'avaient que des manches étroites. La coiffure se modifie parfois, car, au milieu de bonnets qui prennent la forme de la tête, on distingue trois coiffures ceintes d'un ruban, à bords évasés, qui rappellent assez le chapeau macédonien. Le type de ces hommes est vraiment particulier, car on trouve parmi eux des spécimens d'un type qui s'est encore conservé dans les montagnes du Liban : « l'obliquité de leur front est remarquable, ainsi que l'élévation du sommet de la tête et la chute de la tête en arrière. Ils ont les cheveux blonds, une barbe blonde, quelquefois rousse, le teint est clair et animé par des yeux noisette qui sont aussi rares dans la nature que dans les représentations picturales. Ce type est à peu près le même que celui des Ansariés qui, de nos jours encore, habitent dans l'intérieur du Liban où presque aucune mutation n'a eu lieu dans les diverses populations[1]. »

Les deux premiers personnages, qui commencent le défilé, portent chacun un vase avec des fleurs aquatiques en or et bien travaillé ; le premier a, en outre, suspendu à son bras gauche, un poignard dans sa gaine, et le second tient à la main droite un vase d'or. Le troisième porte égale-

1. HAMY, *op. cit.*

ment un vase d'or de forme très belle, il a un poignard dans sa gaine suspendu autour du corps et, dans sa main droite, un bras humain en argent[1]. Le quatrième personnage porte sur l'épaule gauche un vase de terre fermé par une peau et contenant sans doute quelque aromate de son pays; il tient un arc de la main droite et a son carquois passé en bandoulière. Celui qui suit porte un sac contenant quelque chose de précieux et tient à la main un instrument ou une arme que je n'ai pu identifier. Le sixième porte un grand vase de terre rouge, et, de la main droite, tient un bras humain en or. Le septième a un vase d'aromates et, dans la main droite, un autre vase de la même forme et de la même couleur que celui porté par l'homme qui le précède; mais toute la panse est gardée par un treillis de joncs. Le huitième porte un sac rempli de lapis-lazuli, et, de la main droite, tient un arc. Puis vient un personnage apportant un char muni de tous ses accessoires et prêt à être attelé. Il est suivi d'un porteur de jarre à aromates, ayant aussi une pièce de bois derrière son dos. Un onzième personnage conduisant la paire de chevaux nécessaire pour atteler le char; un autre homme, tenant de la main droite un fouet, lui prête secours, et, de la main gauche, tient un casse-tête noueux. Le treizième porte une jarre et tient à la main un casse-tête levé; il est suivi d'un porteur de sac à matières précieuses, tenant, à la main droite, un vase de terre rouge semblable à celui qui a été mentionné précédemment. La marche est fermée par un homme qui porte sur son épaule gauche deux défenses d'éléphant et tient en laisse, de sa main droite, un ours solidement retenu par un collier de fer ou de bronze, et un éléphant qui suit docilement son cornac.

Ces quatre scènes qui représentent l'apport du tribut sont suivies d'une cinquième où l'on voit enregistrés, non plus des objets quelconques apportés au roi de l'Égypte, mais bien des hommes qu'on a faits prisonniers, qu'on amène avec leurs femmes et leurs enfants pour servir le dieu Amon,

1. Ce bras a été pris pour un garde-bras d'archer; mais il semble qu'il n'eût pas dû, en ce cas, être peint avec la couleur de l'argent ni orné de lignes rouges; on le retrouve peu après couleur d'or. Il est vrai que ces bras sont tous deux gauches. On a dit aussi que ces bras étaient des rhytons; mais la destination des rhytons ne me semble guère convenable pour des bras humains.



Tombeau de Rekhmara. Apport des tributs, V.

comme s'exprime le texte. Ce texte, je ne le citerai pas ici parce qu'il est presque complètement détruit et qu'il en reste seulement des lambeaux de phrase qu'on ne peut pas rattacher entre eux. Cependant il en reste assez pour voir que les pauvres gens ainsi amenés pour être enregistrés, comme de véritables troupeaux, faisaient aussi partie des tributs que l'on apportait au roi de l'Égypte et que ce roi les avait cédés en toute propriété à son père Amon. Ces captifs appartiennent aux quatre nations qui viennent d'être énumérées ; ils apparaissent devant le même scribe, accompagné des mêmes aides que dans les deux derniers tableaux, le premier tenant le long bâton que nous lui avons déjà vu dans la troisième scène et le second ayant invariablement le même rouleau de papyrus à la main. Ils viennent par lots conduits à chaque fois par des employés et des surveillants qui tiennent leurs insignes à la main, rouleaux pour les scribes, bâtons de commandement et massues en bois coudé pour les surveillants. Le premier groupe amené se compose d'abord d'hommes vêtus de pagnes comme les nègres du Haut-Nil ; ils sont suivis de femmes conduisant à la main des enfants tout nus et en portant d'autres dans des hottes qui leur tombent sur les reins et qui sont retenues au front par une courroie en cuir ; d'autres les portent à cheval sur leurs épaules, comme c'est encore la coutume même en Égypte. Elles ont toute la partie supérieure du corps nue, à l'exception de la tête qui est recouverte de la même coiffure en usage chez les hommes. Les seins sont pendants. Leur vêtement consiste en un long jupon plissé s'attachant à la ceinture et descendant jusqu'à mi-jambe. Elles sont suivies de jeunes filles nubiles, mais sans doute non mariées, qui elles-mêmes ont après elle des jeunes gens tout nus. Quelques-unes des femmes, un enfant, les jeunes filles et un jeune homme de ce premier convoi tiennent à la main des vases en cuir, faits de peau de vache tachetée de blanc et de rouge, qui leur serviront à boire, car on façonne encore actuellement à Fazogl des vases à peu près semblables pour le même usage. Ce sont là les prisonniers et les esclaves que devaient fournir les tribus échelonnées dans les pays de la première cataracte et la Nubie. La marche est fermée par deux surveillants armés de bâtons et de massues. Un autre groupe comprenant des représentants des trois autres nations. Phéniciens, Rotennou et femmes de Pounet, est introduit par un

scribe. Les Phéniciens semblent mélangés avec les représentants des Rotennou et il est probable qu'on n'a voulu représenter que les Asiatiques en général : ils sont vêtus d'une longue tunique simple et sans ornements, surmontés d'une sorte de pèlerine à franges qui leur tombe jusqu'au milieu des bras; puis viennent des femmes, vêtues de robes à panier ou plutôt de simples jupons, conduisant des enfants de la main gauche et tenant assis dans leurs mains droites d'autres enfants tout petits. La première d'entre elles semble avoir eu attachée par le cou une hotte dans le dos, la troisième l'a certainement et la quatrième porte un enfant sur son épaule, pendant qu'elle en conduit un autre à la main. Elles sont aussi suivies de jeunes filles, vêtues de simples jupons à paniers, mais qui semblent avoir la partie supérieure du corps enveloppée dans une étoffe. Ce sont des femmes africaines, et sans doute les femmes de ce pays du Somal dont nous avons vu les hommes représentés dans la première scène du tribut.

Toute cette immense scène, dans chacune de ses parties, se passait devant Rekhmara dont la figure dominait tout le tableau et une inscription témoignait de la joie qu'on ressentait autour de lui à la vue de tant de richesses : « Il reçoit les apports des pays du midi qu'on dépose devant lui, les apports du pays de Pounet, les apports des Rotennou, les apports des Phéniciens déposés en face de lui, les prisonniers de tous les pays montagneux qu'ont amenés les Esprits de Sa Majesté, le roi du midi et du nord, Ramenkhoper, vivant éternellement, le prince, le grand parmi les grands, le noble parmi les amis, le chef des offices, le premier qui remplisse le cœur bienfaisant du souverain, celui qui cause les chants de bienvenue dans le palais, car il a été mis à la tête de tous les amis dans la terre entière, parce que le roi, l'ayant reconnu comme accomplissant des choses utiles, a solidifié pour lui ses faveurs devant sa face, le préfet comte Rekhmara. Les amis du Pharaon, vie, santé, force, ils sortent en avant du comte pour le louer, l'acclamer et donner essor à leur joie, en disant : Commande bellement les monuments de Ramenkhoper, rends stables toutes les fonctions qui sont sous toi; que les temples, les lois, tout principe soit stable en son lieu, que les enfants soient au lieu de leurs pères, car il tient la place du roi et fait la ressemblance de millions d'an-



Tombeau d'Ahmès, sous Aménophis III, à Scheikh-'Abd-el-Gournah
(d'après Lepsius, II Abth., pl. 62).

nées. Que stable et solide soit la place de Hor, qu'il fasse le remplaçant du souverain en donnant les panégyries et en conduisant les vivants éternellement, car il arrive heureusement, muni de l'esprit de vie du Pharaon, vie, santé, force, le prince, la bouche de Nekhen, le prophète de la vérité, le préfet comte Rekhmara, juste de voix. » C'est ainsi que se termine la scène des tributs dans le tombeau de Rekhmara, et cette décoration peut passer pour type de toutes celles qu'on trouve où une semblable scène a été représentée[1].

Des scènes semblables sont en effet souvent entrées dans la décoration des tombeaux de cette époque. Au tombeau d'Amonemheb, une scène de même ordre nous montre les peuples de l'Asie venant implorer la paix et se soumettre au conquérant égyptien. Dans ce même tombeau, on voit encore le combat d'un homme contre une hyène, combat qui, par sa position au milieu des scènes diverses des funérailles, montre bien que le dessinateur ne sachant où le placer et ne voulant cependant point l'omettre de propos délibéré, a pris le parti de le placer sur une paroi quelconque, même au milieu de scènes n'ayant aucun rapport, ce qui fait voir assez clairement, je crois, que les artistes égyptiens ne suivaient pas toujours un ordre très méthodique.

Il me reste encore à parler de tout un genre de scènes que les artistes égyptiens n'ont eu garde d'oublier, car elles étaient trop à l'honneur des personnages qui en avaient été les héros et de leurs familles, pour qu'on n'ait pas réclamé avec insistance leur exécution dans le tombeau de famille obtenu de la faveur du Pharaon. Ces sortes de scènes sont d'autant plus importantes que les souverains de l'Égypte y ont le plus souvent été représentés et que nous possédons ainsi leurs portraits authentiques. Les Pharaons sont le plus souvent représentés sous un dais, assis dans un

1. Je me suis servi pour cette longue explication des planches que Prisse d'Avennes avait dessinées et qu'il a léguées au Muséum d'histoire naturelle, de celles qui ont été mises dans l'ouvrage de Wilkinson, de l'ouvrage de M. Virey qui ne donne qu'une bien faible idée des peintures primitives où les divers types sont si distincts entre eux, tandis que dans cet ouvrage c'est le contraire qui a lieu, bien plus par la faute du dessinateur que par celle de M. Virey lui-même, et enfin du travail cité de M. Hamy. Je n'ai adopté l'explication de mes devanciers que lorsque je l'ai crue juste et conforme aux faits que je connaissais par ailleurs. Le lecteur trouvera ici les planches qui ont été publiées dans l'ouvrage de M. Virey.

fauteuil, sur les côtés duquel on voit, attachés par le cou, les représentants des peuplades guerrières qu'ils avaient soumises à leur autorité. Les plus riches couleurs de la palette de l'artiste étaient prodiguées pour peindre le trône ou le pavois du Pharaon; son portrait dénote encore l'amour avec lequel les scribes égyptiens avaient tracé les belles lignes du type pharaonique. Si le roi était sous un dais, quelquefois sa royale épouse était à ses côtés, représentée et traitée avec le même soin; s'il était porté dans sa litière, la reine était aussi portée dans une autre litière. En avant marchaient les porte-ombrelles qui « font l'ombre devant le roi »; derrière viennent d'autres officiers avec de grands chasse-mouches ou de grandes ombrelles. Si le roi était seul dans une fonction inhérente à sa royauté, il était accompagné des fonctionnaires de son administration dans la charge desquels rentrait la fonction qu'il exerçait. Rien n'était donc plus honorable pour une famille et pour un membre donné de cette famille, que les scènes où le Pharaon, progéniture de la famille solaire elle-même, le fils du dieu Râ en personne, condescendait jusqu'à honorer aussi grandement les services de son sujet.

Au nombre des scènes les plus souvent représentées à cette époque et qui dénotent une faveur particulièrement recherchée, sont les fonctions qui rattachaient de plus près les sujets à la famille royale, comme la charge de nourrice de l'héritier présomptif du trône. Sous la XVIII[e] dynastie, nous avons toute une suite de tombeaux dont les possesseurs se vantent, le mari d'avoir été le nourricier, la femme d'avoir été la nourrice d'un Pharaon. Cet honneur était très recherché en Égypte, et c'était l'un de ceux dont on se montrait le plus fier[1]. A côté de cette dignité par-

1. On a voulu dans ces derniers temps expliquer cet usage et le nombre relativement considérable des nourrices de Pharaon qui se trouvent en Égypte par des rapprochements avec des coutumes mingréliennes et d'autres habitudes qui persévèrent encore dans l'intérieur de l'Afrique; on en a conclu que c'était peut-être une forme d'adoption et que c'était certainement une forme de parenté factice créée par le lien du lait. Il est évident que la nourrice, dans toutes les sociétés, quoique à des degrés divers, selon que l'égoïsme est plus ou moins répandu chez un peuple, a des droits autrement touchants sur son nourrisson que la mère véritable; mais ce n'est là qu'un fait purement naturel, tandis que le *lien du lait* crée une parenté factice en raison inverse, car ce n'est pas la femme riche qui devient, en suçant son lait, la parente d'une femme pauvre, ou une femme très élevée dans la société parente de gens moins élevés qu'elle, c'est au contraire la femme pauvre ou de condition moins élevée qui voit rejaillir sur elle, sur son mari et sur ses enfants, la gloire et la richesse qui sont le par-



Tombeau d'Ahmès, sous Aménophis III, à Scheikh-'Abd-el-Gournah
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 62).

ticulière, on voit assez souvent à la XVIII[e] et à la XIX[e] dynastie des représentations qui nous montrent comment on conférait le collier d'or, lequel était apparenté sans doute de très près à l'*Or de la vaillance* que nous avons vu prodiguer à Abani dans l'inscription où il remémore sa vie et ses hauts faits militaires. Outre une stèle du Musée du Louvre qui représente cette collation, divers tombeaux thébains nous en ont conservé les cérémonies, tels que les tombeaux de Nofré hôtep et de Pesar à Scheikh-ʿAbd-el-Gournah. Comme ces scènes sont à peu de chose près les mêmes et forment un type de décoration presque uniforme, je n'en décrirai ici que la plus célèbre, à savoir celle qui se trouve dans le tombeau de Nofré hôtep que j'ai déjà décrit en entier dans un autre travail[1] en donnant la traduction des textes qui s'y trouvent.

Au premier plan apparaît le Pharaon en personne, c'est-à-dire qu'il est le personnage principal, celui sur lequel l'attention est naturellement attirée d'une manière spéciale. Il est accompagné de deux suivants qui portent le *flabellum*, et aidé du ministre de son trésor avec les deux toparques du midi et du nord. On lui amène le prêtre, le divin d'Amon Nofré hôtep qui est représenté trois fois dans le tableau : la première, recevant les colliers d'or que lui mettent au cou deux autres personnages; la seconde, levant les mains en haut vers le roi et recevant les adorations des deux personnages qui lui ont passé les colliers autour du cou ; la troisième, se tenant devant le Pharaon et recevant les hommages d'un nouveau personnage. L'artiste a voulu en effet représenter les trois moments principaux de cette investiture : quand Nofré hôtep paraît devant Horemheb, il a accompli toutes les cérémonies préliminaires et s'avance devant la Majesté royale muni de tous les insignes de la haute récompense qui vient de lui être accordée. Les membres de la famille de Nofré hôtep ont eu leur part dans cette céré-

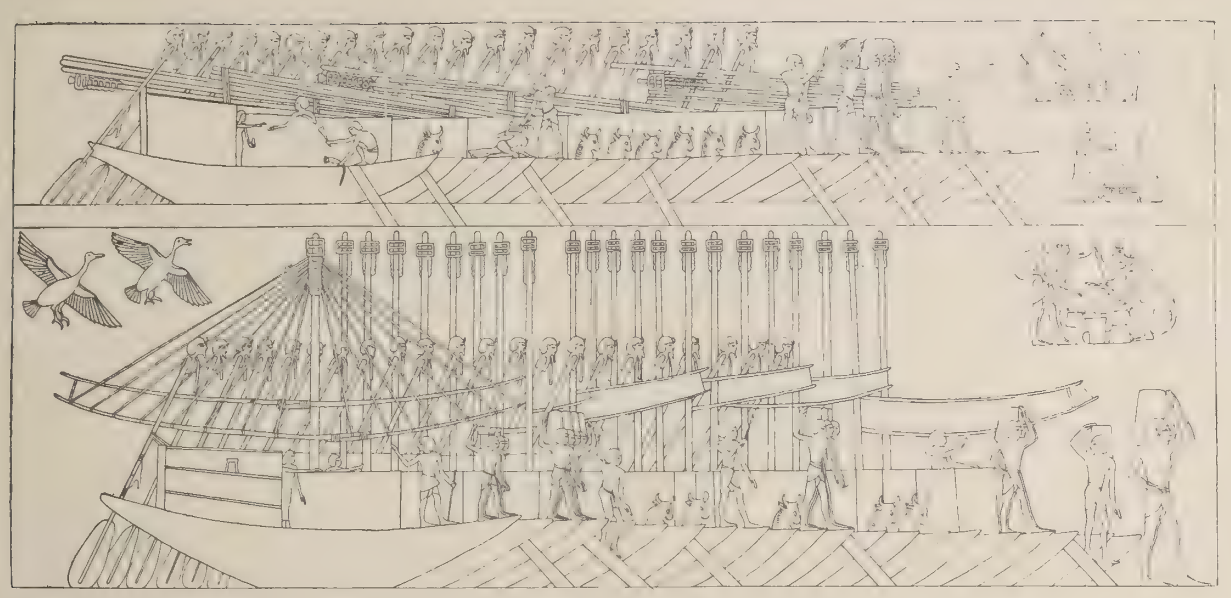
tage de son nourrisson. C'est là une différence capitale qui suffit à elle seule pour ruiner l'explication ingénieuse donnée de ce fait. D'ailleurs on ne rencontre pas en Égypte de fait semblable à ceux qui ont lieu en Mingrélie. Pour ma part, je crois que, si le Pharaon avait plusieurs nourrices, ce titre de nourrice était un titre d'honneur, quoiqu'il comportât peut-être quelques offices spéciaux. Cf. Maspero, *Notes au jour le jour*, dans les *Proceedings of the Society of Bibliocal Archaelogy*, 1892.

1. E. Amélineau, *Un tombeau égyptien*, dans la *Revue de l'Histoire des Religions*, 1891, mai et juin.

monie, car l'officier qui attache les colliers d'or et rend hommage au héros de la fête est le *père divin* d'Amon, Amonemanet, le frère de Nofré hôtep. La légende le dit tout au long : « Son frère, le *divin* d'Amon, Nofré hôtep. Récompense la vaillance avec de l'or et de l'argent le roi lui-même : viens en paix parmi les favoris du roi, dit le *divin* d'Amon, Parannofer, juste de voix[1]. » Puis vient la grande inscription qui domine toute la scène : « L'an III, sous la Majesté du roi de la Haute et de la Basse-Égypte, Radjoserkhoprousôtepenrâ (le soleil aux transformations saintes, l'élu du soleil), voici que Sa Majesté apparut comme Râ à la porte de sa maison de vie et de bonheur, après avoir offert des pains à son père Amon. A sa sortie de la maison de l'or, on lui fait des cris de joie, des acclamations : la joie circule dans la terre entière et elle atteint le ciel. On appelle le *divin* d'Amon, Nofré hôtep, pour recevoir les faveurs du roi, des millions en toutes choses, argent, or, vêtements, parfums, pains, bières, chairs, aliments, par l'aide de mon Seigneur Amon Râ, en présence duquel est traité avec faveur l'officiant qui contente le cœur d'Amon, Nofré hôtep. Le roi dit : « Multipliez les pains : celui qui connaît ce qui est donné, c'est mon Dieu, le roi des dieux ; il connaît celui qui le connaît, il favorise celui qui le sert, il protège celui qui le suit ; il est Râ ; sa nature, c'est le disque solaire (*Aten*), il existe éternellement[2]. »

1. Le *divin* d'Amon était un prêtre d'Amon qui devait exécuter certaines cérémonies : on ne sait quelles attributions spéciales ressortissaient à ce titre. C'est l'un des nombreux mots à étudier et que les égyptologues délaissent d'ordinaire avec une touchante unanimité, à cause de la direction imprimée à la science, car on regarde de semblables études comme tout à fait secondaires et on les laisse aux commençants qui, à leur tour, ne s'en occupent guère à cause de leur minime importance, à leur jugement : tout le monde se précipite sur les soi-disant textes historiques afin d'arriver bon premier dans la course effrénée à la découverte de quelque Pharaon nouveau, sans s'apercevoir que la véritable histoire, ce n'est pas la connaissance plus ou moins grande de quelques noms ou de quelques tueries qu'on a décorées du nom de victoires, c'est au contraire la connaissance des idées qui ont présidé à l'éclosion d'un peuple et de sa civilisation. Il est vrai qu'on affecte parfois de mépriser la religion égyptienne et tout ce qui s'y rapporte ; cependant c'est dans le fonds des idées religieuses d'un peuple et en particulier de l'Égypte qu'on doit s'attendre à trouver la clef du développement moral de ce même peuple.

2. Ce texte me semble très précieux, car il est manifeste que le roi Horemheb, l'un des successeurs d'Aménophis IV, celui que l'on a appelé le roi hérétique, n'aurait pas employé ce mot *Aten*, le nom de la divinité préférée d'Aménophis IV, en donnant une haute récompense au grand prêtre d'Amon, le Dieu qu'avait renié Aménophis IV, si Nofré hôtep, prêtre d'Amon, n'avait pas fait quelques concessions en faveur du dieu *Aten*, ou le Disque solaire. J'en ai



Tombeau de Khaemhât, à Scheikh-ʿAbd-el-Gournah. Collation du collier d'or (d'après Lepsius, Abth. III, pl. 76).

L'artiste, qui a sculpté cette scène et l'a revêtue de ses plus brillantes couleurs, avait apporté le plus grand soin à dessiner ou faire dessiner ses personnages et à leur donner les insignes particuliers à chacun. Devant le roi se trouve un officier du roi coiffé d'un bonnet spécial qui lui tombe sur les épaules et dont les extrémités sont ornées de broderies; il est vêtu d'une sorte de tunique à larges manches qui est retenue par une ceinture et qui s'élargit en descendant jusqu'à mi-cuisse. Sous cette tunique, il porte un double jupon dont le premier descend jusqu'à la cheville du pied et dont l'autre s'arrête un peu plus haut. Il a des sandales aux pieds, comme le Pharaon. Il lève la main droite vers le roi et, de la main gauche, il tient une bandelette [1] et la plume d'autruche qui servait à éventer le roi. Cet officier n'est ni plus ni moins que le « chef du trésor Nîî », le ministre des finances de l'époque, lequel a sa place toute marquée dans une semblable scène. Derrière lui sont deux personnages dont l'attitude particulièrement courbée et les bras pendants avec la main tendue vers le sol, en signe d'adoration, rappellent tout à fait les représentations que nous trouverons bientôt dans les tombeaux d'El-Amarna. Ils sont vêtus de la longue robe qui les prend au cou et leur tombe jusqu'à la cheville du pied. Il semble qu'ils aient la tête nue [2]. Devant eux se lit une légende

conclu, avec raison, je crois, que la tentative faite par Aménophis IV n'avait pas été détruite si violemment et avec autant de rigoureuse rapidité qu'on a bien voulu le dire. — Cf. E. Amélineau, *Un tombeau égyptien*, dans la *Revue de l'Histoire des Religions*, p. 6 du tirage à part.

1. On a dit que cette bandelette était un mouchoir : je n'en suis pas très certain, car on rencontre la présence de ce morceau d'étoffe dans des circonstances où l'on ne voit pas bien ce que ferait un mouchoir, mais cependant on peut soutenir cette idée, surtout si l'on se rappelle bien quelle idée de luxe donne la possession d'un mouchoir chez les tribus du centre de l'Afrique. Ici tenir un mouchoir en présence du Pharaon serait le comble de l'honneur. Cependant la longueur de ce morceau d'étoffe induirait à penser à toute autre chose qu'à un mouchoir, d'autant plus que le Pharaon n'en a pas et qu'on voit cette bandelette entre les mains des personnages des plus anciens temps.

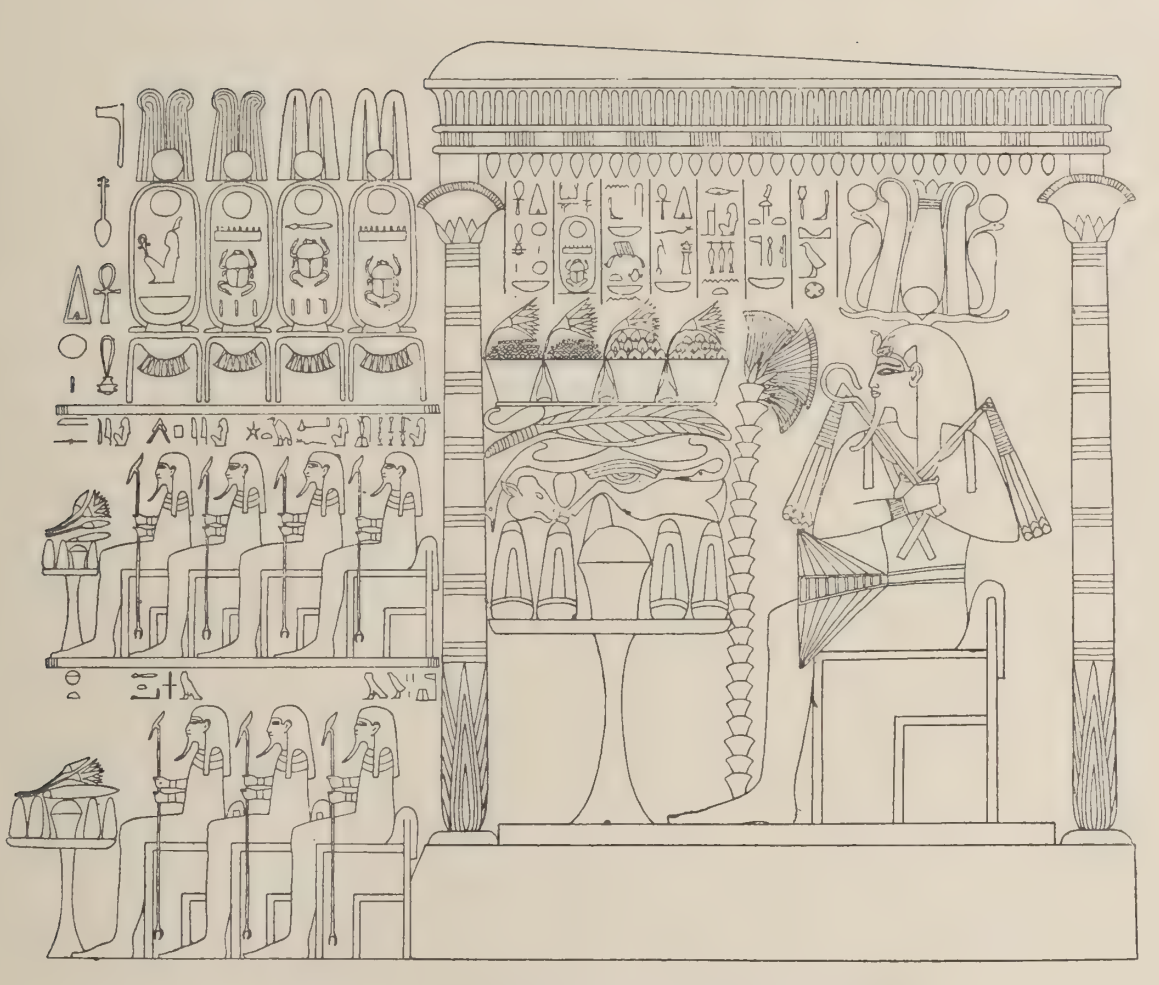
2. J'ai dit dans l'article précité : Ils ont la tête nue. Je me suis peut-être trop avancé. Il est évident qu'en copiant ces scènes, si j'avais vu la moindre apparence de coiffure, je l'eusse notée avec soin, et il n'était pas trop difficile de l'apercevoir, car le tombeau est bien éclairé, grâce à un mur qu'ont entièrement démoli ceux qui ont dévalisé cette tombe, l'une des plus intéressantes de la nécropole thébaine. Cependant à la réflexion il m'est venu un doute, c'est que cette position d'un homme ayant la tête nue pouvait être particulièrement désagréable en Égypte, sous les ardeurs d'un soleil de feu, ce qui est cause que l'on voit les plus infimes personnages presque tous couverts d'une coiffure qui varie suivant l'élévation du personnage dans l'échelle sociale.

où l'on voit quelle était leur dignité : « Ce sont les deux toparques du sud et du nord. »

Je ne m'attacherai pas ici à décrire, pour les raisons qui précèdent, les collations du collier d'or, je me contenterai de signaler celle où Pesar reçoit cet insigne de la main de Séti Ier[1]. La description que je viens d'en donner pourrait servir à se faire une idée des autres scènes de genre à peu près le même qui ont été employées par les artistes égyptiens dans la décoration des tombeaux de cette époque. On comprendra que je ne puis entrer dans de plus longs détails et décrire ici tous les tombeaux de la nécropole thébaine. D'ailleurs la plus grande partie en est détruite, d'autres ont perdu une partie de leur décoration : un très petit nombre sont à peu près intacts. Ce que j'ai dit suffira, j'espère, pour permettre au lecteur de se faire une idée à peu près complète de ce qu'était devenue la décoration de la tombe sous le Nouvel Empire. Nul doute que si nous avions un plus grand nombre de tombeaux intacts, nous y pourrions trouver matière à une explication beaucoup plus détaillée de la civilisation égyptienne ; mais nulle part ailleurs dans le monde ancien il n'a été conservé autant de monuments intéressants pour l'histoire des idées et des mœurs. Il est en plus certain que les artistes chargés de la décoration des tombes apportaient le plus grand soin à se bien acquitter de leur tâche, comme nous allons le voir en parlant de la peinture purement décorative des plafonds, avant d'avoir terminé ce paragraphe.

Ce serait une énorme lacune dans la description des tombes thébaines que d'oublier les plafonds que surent peindre les artistes de l'Égypte avant de mettre la dernière main aux tombeaux qu'ils avaient creusés, sculptés, ornés avec tant de courage et un si vif sentiment de la beauté artistique. Ces plafonds renferment les ornements les plus variés que l'on puisse désirer : tantôt ce sont des encadrements géométriques, des lignes qui

1. Je dois dire ici cependant qu'en considérant le nombre de rangs qui composent un collier, on pourrait peut-être savoir à quel degré de faveur était parvenu ce personnage. On a vu plus haut, dans l'inscription d'Abani, fils d'Ahmès, qu'il avait été décoré sept fois de l'Or de la valeur; je crois qu'à chaque nouvelle décoration, on ajoutait un tour au collier et que, s'il faut attacher une exactitude réelle aux représentations des tombeaux, c'est dans cet ordre d'idées que nous devons rechercher la raison des différences qui s'observent dans les colliers passés autour du cou des divers personnages qui en sont décorés.

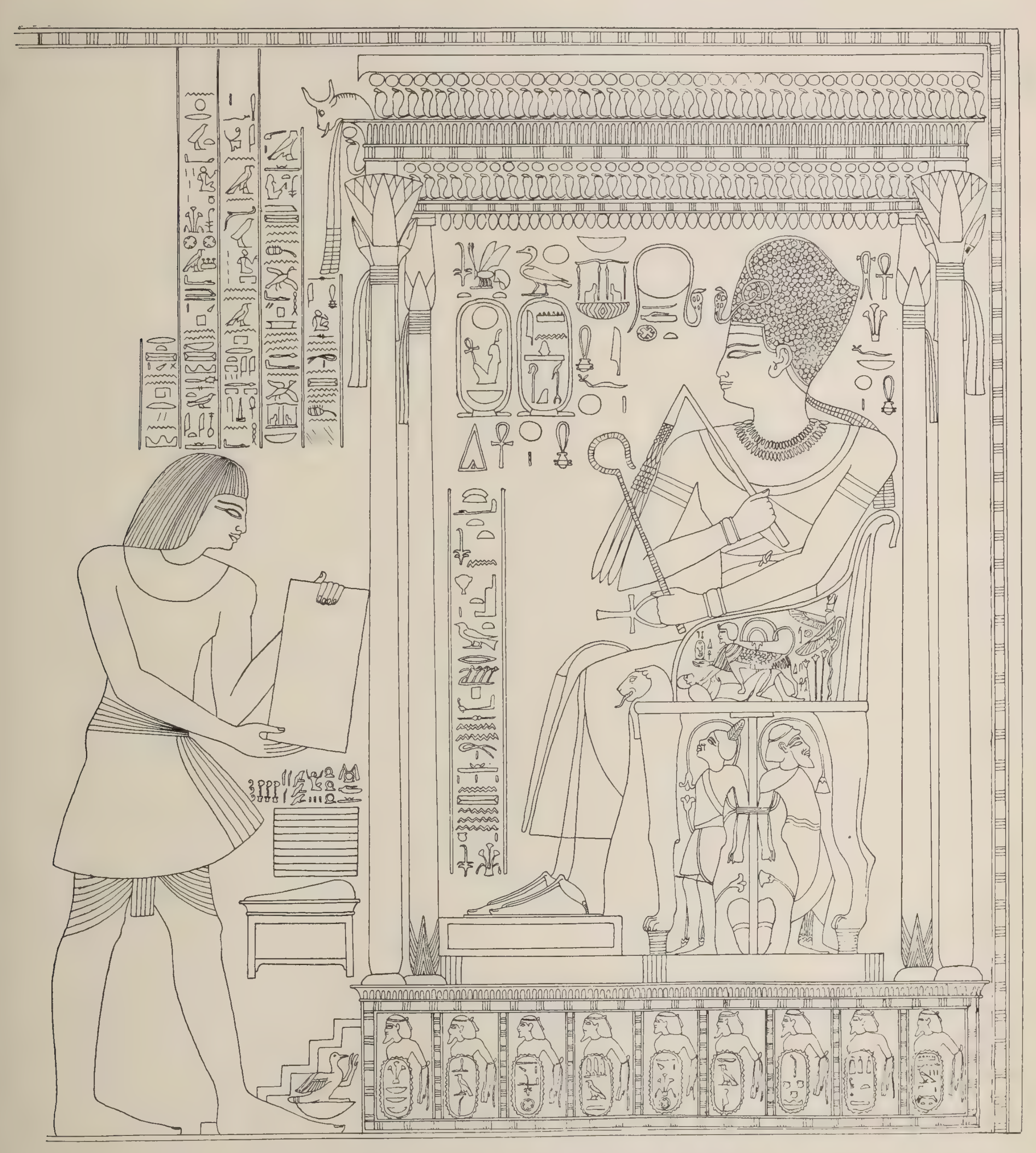


Tombeau du temps d'Aménophis III, à Scheikh-'Abd-el-Gournah
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 78).

entrent les unes dans les autres, des cercles qui se coupent, forment des rosaces et dont chaque segment est peint de couleurs différentes tant que la palette égyptienne peut en fournir; tantôt ce sont des fleurs aquatiques se développant avec une exubérance de végétation dont l'imagination des Égyptiens pouvait seule concevoir l'idée; tantôt, dans des fleurs presque uniquement dues aux caprices d'une imagination riante, ce sont des cartouches qui alternent avec les fleurs, peints en blanc et avec cet inimitable bleu si intense, de manière à donner toute la décoration un charme inouï qui pénètre tout entier le spectateur et qui, à lui seul, est capable de donner sur le peuple qui a su imaginer ces plafonds, une idée bien éloignée de celle dans laquelle certaines actions de son histoire pourraient nous entretenir. Toutes les couleurs qui entrent dans les peintures de ces plafonds sont si bien fondues ensemble que c'est un vrai régal pour les yeux qui sont véritablement fascinés par la douceur des tons et l'éclat du coloris. Pendant l'hiver au souvenir délicieux que j'ai eu le bonheur de passer à Thèbes, quand la chaleur rayonnait au dehors, je me rappelle la merveilleuse fraîcheur que je goûtais, enfermé dans le tombeau de Nofréhôtep que je copiais alors. Lorsque le labeur de ma tâche était par trop ardu, par trop écrasant, je quittais un moment mon ouvrage et j'allais me reposer en regardant le merveilleux plafond qui décore la salle d'entrée. Pour pouvoir l'admirer à mon aise, je m'étendais sur le dos, et, quoique je ne fusse pas couché sur un lit de roses, ni même de gazon, mais bien au contraire sur un lit de morceaux de calcaire pointus, presque coupants et que je sentisse dans mes chairs meurtries leurs trop pénétrantes caresses, le spectacle que m'offrait le plafond de cette chambre me faisait oublier mes fatigues, le lit sur lequel j'étais étendu, la chaleur qui régnait au dehors, et je me disais que le peuple qui avait créé cette décoration extraordinairement belle, avait bien pu être un peuple primitif, un peuple arriéré par rapport à notre civilisation actuelle, mais qu'il avait été vraiment un peuple amoureux des belles couleurs, amoureux des belles envolées vers un idéal charmant, amoureux de toutes les connaissances qui le pouvaient mener à une exécution si parfaite des riantes images que son imagination savait évoquer devant lui, un peuple, en un mot, amoureux du beau sous toutes ses formes, et ce peuple qui savait se créer des plaisirs intellectuels

aussi supérieurs était vraiment un grand peuple, quelles qu'aient été ses défaillances. Et maintenant encore, à travers la distance des lieux et des temps, je me revois toujours dans ce même tombeau, dans la position si incommode que j'étais obligé de prendre pour admirer les peintures du plafond et, tout en écrivant ces lignes dans le centre de Paris, dans une petite chambre, il est vrai, baignée de soleil, mais où les rayons de l'astre du jour ne sauraient me donner une idée, même lointaine, de l'éclatante lumière qui faisait mes délices en Égypte, même dans les conditions si différentes de ma vie d'aujourd'hui comparée à ma vie d'alors, je jouis toujours du même spectacle, consolant, ineffable dans la douceur qu'il m'apporte ; je retrouve les douces et intimes sensations que j'avais jadis, que personne ne peut m'enlever, que ne peuvent atteindre ni la haine, ni la jalousie, ni l'envie masquée de formes doucereuses, sachant arriver à ses fins par des voies souterraines, avec une habileté que d'autres peuvent admirer, mais que je considère comme la tare d'une vie ; et, malgré ma pauvreté en face de leur richesse, je me dis que c'est encore moi qui aie le plus reçu de la nature, puisque j'ai en partage ce qu'ils n'ont pas, à savoir la facilité de l'admiration et de l'émotion en face de ce que je regarde comme noble et comme grand. Mes souvenirs sont mon bien, personne ne me les arrachera : je peux jouir quand bon me semble d'un rayon de soleil, si le soleil luit, et faire revivre devant mes yeux les scènes et les spectacles d'autrefois.

Avant de clore cette description de la décoration des tombeaux à cette dernière époque du Nouvel Empire thébain, afin de donner une idée de l'art merveilleux auquel étaient parvenus les scribes de la XVIII[e] dynastie égyptienne, il me faut décrire les planches coloriées qui nous ont conservé le tombeau d'un grand fonctionnaire égyptien, *fils royal de Kousch*, c'est-à-dire gouverneur de l'Éthiopie ancienne, lequel avait nom Houi. Ce tombeau appartient à la fin de la XVIII[e] dynastie puisque le Pharaon qui est représenté sur les parois de cette syringe est l'un des derniers de cette dynastie, l'un des successeurs d'Aménophis IV, Toutônekhamen, qui précéda de très près le règne de Horemheb. Quoiqu'il soit fort dégradé, cependant quelques parois en ont été si bien conservées que l'éclat des couleurs charme encore les yeux du voyageur. Le lecteur pourra juger



Tombeau du temps d'Aménophis III, à Scheikh-'Abd-el-Gournah
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 77).

par la description si les dessinateurs égyptiens ont conservé ces attitudes extraordinaires que je ferai remarquer à El-Amarna.

Cette tombe nous est connue par les planches que lui a consacrées Lepsius dans ses *Denkmæler* et aussi par les dessins qu'en avait exécutés avec un soin merveilleux Nestor L'hôte. Comme sur les dessins de Nestor L'hôte la couleur n'est qu'indiquée et que cette couleur joue un rôle très grand dans la décoration du tombeau de Houi, je ne peux m'en servir et je dois m'en rapporter à l'œuvre des dessinateurs allemands qui d'ailleurs est très soignée et très exacte, je n'ai aucune raison d'en douter ; mais cette œuvre est incomplète, elle ne tient pas compte d'une paroi qu'avait dessinée le savant français, et cette paroi, le lecteur la trouvera d'abord ici, car Lepsius n'a reproduit que le mur du fond.

La décoration dessinée par Nestor L'hôte est celle de la paroi d'entrée : si le dessin est fidèle, la paroi n'est pas complète. Le décor se dessinait en deux parties, l'une supérieure, l'autre inférieure. La partie supérieure contenait la représentation de deux moments d'une même scène, c'est-à-dire d'une fête donnée en l'honneur de Houi, sans doute à propos de la réception qui lui fut faite après une inspection de l'Éthiopie, puisqu'il était *fils royal* ou gouverneur de Kousch. Houi est représenté une première fois tout à fait en haut de la paroi du côté gauche : il a une plume d'autruche à la main puisqu'il est flabellifère du roi, il est superbement vêtu d'une robe transparente avec franges sur le devant, il porte un collier au cou, des bracelets aux poignets et des sandales aux pieds. Devant lui paraît un préposé à la maison des *biens* (?)[1] qui, vêtu et chaussé à peu près comme Houi, vient lui rendre compte, son rouleau de papyrus à la main, et lui affirmer que tout est prospère sous son gouvernement[2]. Derrière Houi sont aussi cinq personnages sur deux rangs courbés d'une manière qui n'a rien d'extraordinaire. Ils doivent être d'assez haut rang, car ils sont tous chaussés de sandales : aussi la légende placée au-dessus d'eux les appelle-t-elle : *les grands*

1. Le mot qui exprime cette fonction ne s'est pas retrouvé dans le *Manuel de hiérarchie égyptienne* qu'a publié M. Maspero dans le second volume de ses *Études égyptologiques*. C'est une nouvelle preuve que cette liste n'est pas complète si le texte de Nestor L'hôte est exact.

2. La légende ne peut guère s'expliquer telle qu'elle est dans la copie de Nestor L'hôte : j'aime mieux m'abstenir de la traduire.

princes habitant le palais[1]. Ils disent à Houi : « Tu es le fils d'Amon, ô gouverneur; qu'il fasse que viennent à toi tous les princes des pays montagneux avec tout ce qu'il y a d'exquis dans les biens de leurs montagnes. » En dessous de cette première scène on voit six personnages, splendidement vêtus, chaussés de sandales, dont les deux premiers portent deux bouquets et des rameaux : le premier a ses titres effacés, sauf un seul : il était messager royal; le second est le préposé aux chevaux du roi, Pesar. Les quatre autres sont en conversation, deux à deux; le troisième et le cinquième tiennent, l'un des anneaux, l'autre des briques d'or. Les légendes qui accompagnent cette scène ne me semblent pas correctes. En avant de ces six personnages est Houi, dans le même costume que précédemment, mais tenant un gros bouquet en chaque main. Devant lui viennent se prosterner ou adorer de la main trois personnages bien vêtus, mais non chaussés, derrière lesquels sont deux hommes n'ayant qu'un pagne et dont le dernier porte sur son bras et dans sa main des fleurs de lotus. Ce sont des *inspecteurs* des travaux ou des contributions à lever dans le pays de Kousch, ils disent : « O fils royal du gouverneur, qu'Amon t'ait pour agréable! » La légende placée au-dessus de Houi, de son côté, dit : « Qu'il sorte loué d'auprès du Pharaon[2], vie, santé, force, ayant frappé la terre de son front en présence du Dieu bon[3], le fils royal, le préposé à toutes les contrées montagneuses du midi, Houi, car il a inspecté Khonet-hannofer[4], le pays qui produit l'or[5], afin que le maître des deux terres le possède comme... toute... de Sa Majesté. » Devant Houi sont aussi deux personnages tournés vers lui, tenant des rameaux en leur main droite et une palme sur l'épaule gauche. Derrière eux, mais tournés en sens inverse sont trois autres personnages, les deux premiers tenant rameaux et palmes,

1. Ce titre ne se retrouve pas non plus dans le *Manuel de hiérarchie égyptienne*, cf. Maspéro, *Études égyptologiques*, vol. II, fasc. I.

2. Le texte contient ici l'expression , c'est-à-dire celui qui a choisi la vie au bassin divin où les dieux eux-mêmes allaient réparer leurs forces et dont ils puisaient ce qu'ils donnaient au roi.

3. C'est-à-dire : du Pharaon.

4. C'est-à-dire : le pays qui vient immédiatement après la première cataracte.

5. Mot à mot : « avec les bourses (de poussière d'or) sous son lieu pour lui ». La fin de cette légende est lacuneuse.

Tombeau de Houi

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl. 77.)

le troisième portant un immense bouquet qu'il tient entre ses bras. Ce sont des *domestiques*[1] et ils disent : « O *gouverneur* d'Amon qui est éternellement, c'est toi qui fais exister les générations ! » Et ils le répètent par deux fois. Sous ces *domestiques* est une escouade de *Kheniti* en marche : ils n'ont qu'un pagne pour tout vêtement et portent deux palmes dans leurs mains. Ils sont conduits par deux de leurs camarades qui portent des étendards et des rameaux. Pour ma part, je crois que ces gens sont les rameurs du fils royal de Kousch, qui l'ont conduit en Éthiopie ; ils disent aussi eux : « O fils royal du gouverneur, qu'Amon t'ait pour agréable[2]... » Derrière les inspecteurs, tournés vers la droite du tableau, sont les porteurs d'offrandes dont un conduit deux jeunes veaux ; sous ces porteurs la paroi est détruite et l'on ne voit qu'un personnage dont la main gauche semble tenir quelque chose qui rappelle les rênes d'un attelage, ainsi que nous le verrons dans les tombeaux d'El-Amarna ; mais ce geste est peu vraisemblable. Au second registre, à gauche, deux hommes sont courbés à terre et cinq autres, chaussés de sandales, sont courbés comme les princes du premier registre, devant un personnage qui n'est pas visible. Puis viennent deux escouades de cinq personnages ayant des vêtements magnifiques, mais non chaussés; ils portent sur l'épaule droite des bouquets dont le premier seul est dessiné ; ils chantent les louanges de Houi en des termes identiques à ceux que j'ai déjà signalés[3]. Devant eux marchent six porteurs de palmes et de rameaux, puis trois chanteurs frappant dans leurs mains au son d'une mandore dont joue un quatrième musicien ; puis, tout à fait à droite, se voient un porteur de gros bouquet et deux porteurs de vases posés sur l'épaule droite, pendant que la main gauche tient le guéridon sur lequel on les déposera. Il est malheureux que la paroi ne soit pas complète, car nous aurions peut-être appris ce que faisaient

1. Ces *domestiques* sont les . Ici le premier signe hiéroghyphique a été mal compris par Nestor L'hôte.

2. Le reste ne peut pas être traduit par suite des lacunes.

3. Ces deux escouades sont précédées chacune de deux colonnes verticales d'hiéroglyphes rapportant les paroles adressées à Houi; malheureusement l'état dans lequel elles se trouvent ne permet pas d'en donner avec certitude une traduction suivie. La chose est d'ailleurs peu regrettable, car ce qui en reste nous montre que ces louanges étaient à très peu de chose près ce qu'elles étaient dans les autres légendes que j'ai déjà expliquées.

ces gens, où ils se rendaient avec leurs offrandes et si cette partie de la décoration n'était pas funéraire.

La partie inférieure de ce registre n'a été qu'esquissée ; elle nous montre cependant que des scribes, sans doute sous la surveillance de Houi placé au fond de la paroi, à droite, étaient occupés à enregistrer des groupes de chevaux présentés par des palefreniers. En arrière des chevaux, des bœufs, des vaches et des oies attendent leur tour. Les chevaux au nombre de douze sont dessinés d'une manière savante : Nestor L'hôte avait été charmé par la vigueur et le bonheur du dessin, il les avait reproduits à part et le lecteur verra ici un spécimen assez bien réussi du savoir-faire des Égyptiens dans le dessin des animaux. Cette partie inférieure était divisée elle-même en deux registres.

Le second registre n'apparaît dans le dessin ci-contre que par les lignes de séparation ; mais, dans les notes qu'il avait prises sur ce monument, Nestor L'hôte nous apprend que ce registre était occupé par des ânes, par des gazelles et des chèvres que l'on enregistrait aussi tout comme les bœufs, les vaches et les chevaux du premier registre [1].

L'autre mur qui nous a été conservé par Lepsius nous représente le paiement des tributs apportés au roi Toutônekhamen. La paroi se divise en deux parties, comme il est facile de le voir à l'inspection du tableau, car les personnages sont tournés en sens inverse, et à chaque extrémité se trouve le roi. L'effet obtenu par le peintre qui n'avait cependant à sa disposition que sept couleurs primitives est des plus riches et des plus saisissants [2].

La partie droite nous montre la réception des tributs des pays de l'Asie. Le roi est assis sous un édicule soutenu par deux colonnes à chapiteaux en fleurs de lotus, sur un siège splendidement peint de bandes alternativement rouges et bleues coupées par de petits ornements blancs. Nu-pieds, il est vêtu d'une double robe, blanche et marron. Il porte une ceinture

1. Quand je parle de vaches, j'interprète un détail du dessin, celui où les cornes d'un animal sont presque droites et descendantes, ce qui est encore particulier aux *gamous* (bufflonnes) de la Haute-Égypte.

2. J'aurais vivement désiré reproduire ici les planches coloriées de Lepsius, mais les frais de ce premier volume n'ont pas permis de réaliser mon désir.



Tombeau de Houi

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl 78.)

rouge avec des imitations de bijoux imbriqués. Il a deux bracelets à chaque bras, des colliers autour du cou, il est coiffé d'une tiare bleue avec des fanons rouges et un liseré or tout autour avec l'uræus sur le devant. Sa main droite qui tient la croix ansée repose sur sa cuisse, et de la main gauche il tient le sceptre et le fouet, symboles de la puissance et de la justice. Devant lui est le fils royal de Kousch, Houi, chef de la maison du midi, porte-éventail à la droite du roi ; chaussé de sandales, ayant au cou un triple collier d'or, il est vêtu d'un vêtement très ample qui laisse voir sa chemise et qui est orné de franges à l'avant. Dans sa main gauche, il tient le sceptre, et tout le long du sceptre sont de petites briques d'or, avec son mouchoir de cérémonie qui est très long ; de la main droite, il présente la plume d'autruche au roi. Il lui récite alors un petit discours gravé au-dessus de sa tête en beaux hiéroglyphes de couleur : « Que ton père Amon te gratifie de millions de panégyries trentenaires, qu'il t'accorde l'éternité en qualité de roi des deux pays, le toujours en qualité de gouverneur des *neuf arcs*[1] : tu es Râ ; ton essence, c'est son essence à toi. A cause de tes perfections, ô bon gouverneur, le ciel est solide sur ses quatre piliers et la terre est assise sous toi. » Puis une ligne derrière donne le titre de toute la scène qui va passer sous nos yeux : « Défilent les apports au maître des deux pays, les Rotennou en tête, sous la conduite de l'envoyé royal vers toute région montagneuse. » C'est Houi qui est désigné par ces paroles, et derrière lui se voient déposés à terre, placés sur des coffres ou des guéridons de diverse hauteur, des vases merveilleux en or, en argent, avec des pierres précieuses, du lapis-lazuli, du jaspe, des pectoraux incrustés, etc. Une légende tracée en avant des vases nous dit que ce sont des vases[2] faits de tout ce qui est précieux parmi les biens de leurs pays[3], en argent, en or, en lapis-lazuli, en turquoise, et en une pierre qu'il n'est pas possible de préciser à cause d'une lacune. Au-dessus du personnage principal se voit un *autre fils royal de Kousch*, nommé Amenhôtep, qui

1. Ces *neuf arcs* sont mis ici, je crois, pour désigner les pays situés au sud de la première cataracte, la Nubie, qui s'appelait *Toqens*, c'est-à-dire la terre de l'arc.

2. Le texte de la légende donne [illegible] ; c'est une faute pour [illegible] comme le porte la copie de Nestor L'hôte.

3. C'est-à-dire : le pays des chefs qui apportent le tribu.

était frère de Houi ; la plume d'autruche sur son épaule gauche, il présente de ses deux mains un plateau rempli de gros morceaux de lapis-lazuli, et aux doigts de sa main droite est suspendu un beau pectoral. Derrière lui paraît un chef des Rotennou supérieurs, vêtu d'une chemise jaune couverte d'un ample manteau merveilleusement drapé, fait d'une étoffe de diverses couleurs, comme sans doute la robe *polymita* que Jacob donna à son fils Joseph, selon la *Genèse*. Cette pièce d'étoffe s'enroulait autour du corps et paraît différente de l'habit égyptien ; cependant c'est d'après le même principe que le roi et ses grands officiers sont vêtus dans ce tableau et ailleurs, seulement l'étoffe est différente. Une ceinture retenait l'étoffe autour des reins. L'artiste qui a peint ce costume et tous les suivants a fait une œuvre admirable de patience, et c'est en vain que l'on chercherait des couleurs qui s'harmoniseraient mieux à l'œil. Ce chef est nu-tête : de sa main gauche il tient une sorte de petit sac, et de la droite il fait le geste de l'adoration. Sous lui, au second registre, est un flabellifère, vêtu comme j'ai déjà dit, mais n'ayant point de chaussures ni de bracelets : il tient la plume de sa main gauche et de la droite il fait un geste d'appel aux chefs qui sont devant lui et qui doivent se présenter au roi. Il y a donc deux divisions, ainsi que nous le montrent les deux légendes qui accompagnent les divers groupes, l'une horizontale, l'autre verticale coupée en trois tronçons par la plume du flabellifère dont il vient d'être question. La première dit : « Les grands du pays de Rotennou supérieur. pays qu'ignorait l'Égypte depuis le temps du Dieu[1], présentent en suppliant leurs offrandes à Sa Majesté ; ils disent : Donne-nous les souffles (de vie) que tu accordes, ô notre maître, afin que nous disions tes vaillances : il n'y a point de révoltes derrière toi, toute terre est en paix. » La seconde est assez fruste au moins dans la dernière partie ; voici ce qui est traduisible : « Les grands chefs, maîtres des pays montagneux éloignés..., ils disent : Grandes, grandes sont tes âmes, ô Dieu bon, grandes, grandes plus que tes vaillances ; il n'y a point de vie à ton insu. » Les deux autres tronçons sont trop mutilés : cependant on voit dans le troisième qu'il contenait l'annonce des chefs d'un nouveau peuple. En effet à

1. C'est l'expression égyptienne usitée pour parler d'un temps immémorial.

partir de cette légende le tableau se divise en quatre registres, où l'on voit des chefs et des esclaves apporter les tributs que j'ai déjà décrits dans les tombeaux précédents. Malheureusement le défilé est incomplet dans les trois registres inférieurs. Ce que je tiens surtout à faire observer, c'est l'art avec lequel sont drapés les divers costumes : presque pas un seul n'est semblable aux autres et l'artiste a su modifier de la façon la plus heureuse une décoration qui menaçait d'être toujours la même. En avant de la troisième rangée est une légende qui reproduit presque termes pour termes la seconde partie de la première. Sans doute à côté des Rotennou devaient apparaître quelques-uns de ces Khétas qui devaient bientôt jouer un rôle prépondérant dans les guerres que les peuples syriens allaient faire à l'Égypte : ce sont sans doute les contrées qu'ils habitaient qui sont qualifiées de *pays éloignés*.

La seconde partie est réservée aux peuples de l'Afrique. La scène est exactement la même que la précédente, mais les personnages subalternes changent complètement le décor. Le roi est dans la même position sous le même édicule et sur le même siège, avec les mêmes insignes. Devant lui est également le fils royal de Kousch, Houi ; mais la légende qui devait accompagner la scène n'a pas été gravée et les lignes préparées attendent toujours le texte qui le devait remplir, négligence inexplicable dans un tombeau aussi soigné. Derrière Houi, se trouvent des apports, des œuvres de joaillerie admirable d'un travail très compliqué, avec des palmiers d'or, des nègres qui cueillent les dattes ou qui les ramassent en dessous de l'arbre, des girafes dont le haut cou atteint presque le sommet des palmiers dont les branches donnent asile à des singes ou à des animaux fantastiques. Au milieu des palmiers, dans un vase noir, se dresse une pyramide d'or. Tout cela repose sur une sorte d'estrade le long de laquelle pendent des peaux de léopard, avec un pilier qui soutient le tout, incrusté de lapis-lazuli sur or et de jaspe, orné de dessins divers parmi lesquels on voit deux nègres attachés à la colonne médiale. D'autres édifices de même nature ou d'ordre différent sont superposés à celui-ci, puis viennent l'or en anneaux et la poudre d'or en sachets, des boucliers, des sièges, des chevets, des arcs et des flèches, des lits et un char, ce qui montre que les nègres d'alors étaient tout aussi

avancés dans la civilisation qu'ils le sont aujourd'hui. En avant des nègres se voient trois personnages égyptiens, officiers de hautes fonctions, dont l'un est flabellifère. Celui du haut semble faire signe aux nègres rangés dans le second registre ; en-dessous de lui, un second, le genou en terre, adore le roi, et en avant de lui, un troisième, debout, le vase d'essence sur la tête, est salué par les acclamations de ses gens : C'est le fils royal Amenhôtep. Cette particularité permet de conclure que cet Amenhôtep partageait le tombeau avec son frère Houi, et que même il avait eu part à la donation faite au premier, puisqu'une partie de cette paroi lui avait été réservée. La scène se divise alors, comme précédemment, en quatre registres. D'abord viennent les chefs de *Qesait*, splendidement vêtus, dont l'un se couche à terre — le chef Nemamhiqnofer — et les autres sont seulement agenouillés. Suit une princesse de haute taille, à teint cuivré, vêtue d'une robe blanche puis les « princes grands de tout pays montageux »[1], splendidement vêtus, avec de longs pendants d'oreilles, des colliers et des bracelets, chaussés de sandales. Derrière eux viennent deux nègres portant de l'or, de la poudre d'or, des peaux et des fruits : à côté est un Égyptien qui flatte de la main des bœufs attelés à un char conduit aussi par un Égyptien et dans lequel se trouve une princesse au teint cuivré, habillée avec recherche et fort belle femme, si l'on en juge par la première. Suivent les esclaves les mains attachées sur la poitrine, de divers types, avec leurs femmes et leurs enfants réduits comme eux en esclavage. Au second registre sont des nègres, dont quatre, ayant déposé leur charge devant eux, pierres précieuses et anneaux d'or ou poudre d'or, se sont mis à genoux et font le geste d'adoration : les autres suivent avec de l'or, des fruits, des peaux, une girafe, des bœufs et des vaches. — Au-dessus de ce registre est une légende disant : « Les chefs de Kousch, ils disent : Adoration à toi, ô roi de l'Égypte, Soleil des neuf Arcs ; accorde-nous les souffles avec lesquelles tu donnes la vie à ton gré[2]. » Le troisième registre contient aussi des nègres qui portent leur

1. Le mot employé ici pour princes [hiéroglyphes] est une preuve que ces populations étaient d'origine berbère.

2. Ou : que tu accordes aux vivants à ton gré.

part du tribut, où l'on remarque deux chasse-mouches aux armes du roi, puis un bœuf qui porte entre ses cornes une œuvre d'art, un bassin où nagent des poissons et sur les bords duquel sont plantés des arbres. Ce sont aussi des chefs de Kousch. « Ils disent : Grandes sont tes âmes, ô Dieu bon; grandes sont tes vaillances. Donne-nous les souffles que tu donnes, ô notre maître, car tu es juste de voix[1]. » Le quatrième registre représente les gens d'Amenhôtep, hommes et femmes, dont quelques-uns portent des palmes et des couronnes de feuillage. A l'extrémité de ce registre était l'entrée d'un édifice détruit à présent. Des légendes accompagnaient ces personnages, mais ou elles sont détruites en grande partie, ou elles ont été trop mal copiées pour permettre une explication. Derrière cette partie de la paroi, Houi est représenté, un bâton dans une main, un casse-tête dans l'autre; en dessus et derrière lui sont des barques, des dahabiehs et des transports, les premières pour les grands personnages du voyage, les autres pour les animaux. Elles sont représentées à l'ancre, comme nous disons aujourd'hui, c'est-à-dire simplement attachées à des poteaux fixés en terre. La seconde a presque la forme d'une gondole vénitienne. Les deux premières transportaient aussi des chevaux avec les hommes, les quatre autres ne transportaient que des bœufs. Une légende, placée en haut de la scène, nous apprend que le fils royal de Kousch, Houi, a amené « tous ces biens exquis des régions du midi dans les barques » qui sont représentées. Cette dernière partie ne comprend pas moins de cent dix-neuf hommes ou animaux; la première n'en comptait que vingt-neuf. Les deux peuvent se comparer par l'éclat des couleurs et la richesse de la composition : elles paraîtront à tout esprit impartial, malgré certains défauts de composition et de dessin, une preuve de la haute habileté à laquelle étaient parvenus les artistes de la vallée du Nil.

Et maintenant que j'ai décrit les plafonds et la décoration entière des tombeaux thébains, il nous faut revenir un peu en arrière, dans le temps et dans l'espace, pour examiner ce qu'ont à nous présenter sous le rapport de la décoration les quelques tombes de la petite nécropole d'El-Amarna avant de passer aux tombes royales.

1. C'est-à-dire : tout ce que tu dis s'exécute, parce que tu sais faire les prières avec toutes les intonations exigées.

2. — *Tombeaux d'El-Amarna.*

Les tombeaux d'El-Amarna ne sont pas seulement remarquables par leur architecture, ils sont aussi ornés d'une manière tout à fait spéciale qui nous en apprend à elle seule sur certains côtés de la civilisation égyptienne plus que tous les autres monuments de l'Égypte à la fois. Le roi qu'on qualifie encore d'hérétique ne fut pas seulement un réformateur religieux, mais aussi un grand protecteur de l'art sous toutes ses formes, un prince qui aimait le luxe dans tout ce qui pouvait alors plaire à la vie, et non une sorte d'ascète vivant de peu, maigre, presque décharné, ainsi qu'on serait tenté de le croire, si l'on voulait simplement s'en tenir à quelques-unes des représentations qui nous sont offertes par certains tableaux rencontrés dans les tombeaux de la ville qu'il s'était choisie comme capitale. C'était au contraire un prince plein de beauté, bien taillé, ayant le type très pur de ses ancêtres, ainsi que nous le montre un autre de ses portraits fait avant qu'il eût entrepris sa réforme religieuse. C'était aussi un habile administrateur, un prince qui s'occupait beaucoup de son armée, de ses chevaux, de ses chars, qui ne souffrait pas de paresse à son service et qui savait récompenser abondamment les mérites d'un serviteur. D'un autre côté, il voulait que ses serviteurs et les habitants de sa nouvelle ville eussent leur part du luxe qu'il aimait : si l'on en croit les représentations des diverses demeures que j'aurai à décrire, les habitations des riches seigneurs égyptiens étaient somptueuses et les artistes qui les ont peintes ont su les animer par une foule de scènes secondaires que je devrai expliquer. Mais ces scènes qui sont toutes empruntées à la vie réelle — et ce n'est pas là le moindre trait particulier de cette décoration de la tombe sous Aménophis IV — sont en très petit nombre : on ne rencontre guère que celles que j'ai citées, et toutes les autres de la vie agricole, sociale, civile, industrielle de l'Égypte ont été presque laissées de côté. La vie seule du roi et de ses grands officiers, vie religieuse et vie sociale avec tous les personnages

secondaires qu'elles comportent, voilà ce que la décoration de la tombe à l'époque d'Aménophis IV présente à l'œil et à l'examen de l'observateur. Quoique limitée ainsi étroitement, elle n'en est pas moins riche en détails pittoresques et en renseignements sur l'histoire des idées humaines : elle est même d'autant plus riche qu'elle s'étend à moins de sujets et ne se disperse pas. Elle nous retrace fidèlement les traits principaux et quelquefois assez particuliers de la vie des grands seigneurs et de toute la famille royale vers la fin de la XVIII[e] dynastie, alors que l'empire égyptien est dans toute sa splendeur, regorge de richesses que lui fournissent à l'envi tous ses tributaires, qu'il est à son apogée et que tous ceux qui approchent le monarque, de près ou de loin, sont dans l'abondance. Les tablettes cunéiformes, trouvées dans ces dernières années et qu'on a traduites avec plus ou moins de bonheur, sont arrivées à point pour témoigner de l'état de l'empire égyptien sous Aménophis IV. Ce Pharaon fut parmi ceux qui gouvernèrent la vallée du Nil l'un des plus puissants, des plus riches, et sut donner aux artistes de son temps le moyen de développer leur génie sous toutes ses formes. Je m'étendrai donc assez longuement sur la décoration des tombes qui appartiennent à son règne, car c'est là un moment unique dans l'histoire pour connaître certaines particularités que nous trouverons rarement après cette époque et jamais avec autant de détails.

L'événement le plus important du règne d'Aménophis IV est sans contredit la révolution religieuse qu'il essaya de faire dans la religion égyptienne, telle qu'elle était devenue entre les mains des prêtres d'Amon, à Thèbes, qui s'étaient faits peu à peu les maîtres de toute la vallée du Nil. On a dit que cette révolution eut pour cause le désir qu'aurait eu Aménophis IV d'introduire dans la religion la croyance au monothéisme[1] ; je ne suis pas éloigné de partager ce sentiment, et le Pharaon égyptien, au milieu de tant de dieux solaires auxquels la foule des gens éclairés attachaient une personnalité réelle, choisit un des dieux les plus anciens de l'Égypte, le dieu Râ, se manifestant réellement par l'orbe lumineux du

1. M. Erman a soutenu cette idée dans son livre : *Ægypten und ægyptisches Leben in Alterthum*, ch. XII.

disque solaire et il lui adressa ses hommages. Non pas que le roi d'Égypte pût croire un seul instant que cet orbe eût les attributs que nous allons bientôt trouver, sinon énumérés explicitement, du moins implicitement supposés par les paroles que je vais citer ; mais il le prit comme le symbole le mieux approprié à l'expression de ses idées, et cela non seulement parce que la chaleur du soleil est l'un des agents les plus actifs de la vie sous le climat de l'Égypte, mais encore parce que le Soleil ou Râ était l'un des dieux les plus anciens d'une des plus anciennes villes de l'Égypte, celui que la ville d'Héliopolis avait placé à la tête de son Ogdoade pour en former une Ennéade qui fut bientôt adoptée par les autres centres religieux de l'Égypte. Après avoir déclaré la guerre au dieu de Thèbes, Amon, et à ses prêtres, après avoir fait marteler le nom de ce dieu sur tous les monuments que pouvait atteindre sa manie de réforme religieuse, car ce fut bien une manie dans plusieurs de ses manifestations, il ne trouva rien de mieux que de changer lui-même son propre nom dans lequel entrait celui du dieu abhorré et y substitua un nouveau nom qui était emprunté à la nouvelle forme de religion : *Khouenaten*, ce qui veut dire *la splendeur du disque*. Ayant dit adieu à la ville de Thèbes et à ses prêtres orgueilleux, il entreprit de fonder une nouvelle ville dans un lieu impropre à la destination qu'il voulait lui affecter, près du Nil, dans un terrain inapte à la culture ; il l'orna de tout ce que l'art pouvait accomplir de grand et de délicat à cette époque et il y établit sa cour. Son règne ne fut pas assez long pour qu'on puisse juger, à une telle distance des faits, s'il eût pu réussir ou si sa tentative était fatalement condamnée à l'insuccès. Nul doute que s'il eût vécu et que s'il eût pris à cœur le bien-être de sa capitale, il n'eût réussi à y amener l'eau en telle abondance que l'on n'eût plus rien désiré, qu'il eût complètement changé la nature du terrain : et même il y avait déjà réussi en grande partie, car la nouvelle ville qui s'appelait *Khoutenaten*, forme féminine du nom masculin *Khounaten*, contenait des villas merveilleuses, des jardins magnifiques avec des bassins, et pour l'approvisionnement de cette ville, il fallait bien que la campagne environnante fût cultivée. Or, les maisons, les jardins et les temples constituent précisément une grande partie de la décoration des tombes d'El-Amarna : les cérémonies religieuses, les cérémonies de la cour entrent aussi pour une

grande part dans cette décoration d'un genre tout à fait nouveau. Mais par dessus tout la décoration religieuse domine et cette décoration s'exprime d'une façon en quelque sorte parlante. Un immense disque solaire est représenté dans les parties les plus élevées des parois décorées : il rayonne sur toutes les scènes où il se trouve et ses rayons sont exprimés comme on les représente encore aujourd'hui dans les peintures populaires et se terminent par des mains qui vont toucher, et par conséquent recevoir les offrandes faites à la divinité, mais qui présentent aussi le signe de la vie, la croix ansée, aux personnages qu'ils enveloppent de leur lumière, c'est-à-dire au Pharaon et à sa royale épouse. Non content de cette manière symbolique d'exprimer aux yeux la nouvelle religion, les artistes qui décorèrent les tombes y gravèrent un hymne d'une grande beauté, d'une beauté sévère dans sa magnificence, où l'on exaltait les vertus du nouveau dieu. Cet hymne se retrouve dans presque toutes les tombes achevées de la nécropole de la capitale de Khouenaten, en totalité, ou par extraits. Comme les tombeaux de cette nécropole ont été concédés par le Pharaon à ses fidèles serviteurs et que presque tous contiennent cet hymne, on peut se demander si cette partie de la décoration n'était pas imposée par le Pharaon, ou si ce n'était pas un moyen de faire sa cour près du roi. Poser la question, c'est la résoudre par l'affirmative, tout au moins pour le second cas. Le moyen était d'autant plus infaillible que vraisemblablement Aménophis IV était l'auteur de cet hymne ou tout au moins l'avait adopté pour son dieu, et, dans ce cas, il est fort compréhensible que l'amour-propre de l'auteur ait imposé cet hymne aux décorateurs, si la servilité ou la piété affectée des bénéficiaires lui en ont laissé la charge. Si le Pharaon avait lui-même célébré son dieu, il faut avouer qu'il était poète, un grand poète et un réaliste seize ou dix-sept siècles environ avant Jésus-Christ et que son hymne au dieu Aten est un chef-d'œuvre de poésie pour ces temps lointains. Je dois le citer ici tout au long, comme j'ai cité les inscriptions biographiques de l'Ancien Empire, du Moyen et du Nouvel Empire thébain, afin de donner une idée complète de la décoration des tombeaux qui rentrent dans cette catégorie. Malheureusement la traduction que je vais en donner n'offre pas toutes les garanties désirables d'exactitude, parce que le texte de cet hymne a été publié en dépit du bon sens, que ce soit ou non

la faute de celui qui l'a publié[1]. Les colonnes verticales de l'inscription ont été transformées en lignes horizontales et d'une manière si malheureuse que, trop souvent, certains signes qui devaient se trouver au commencement des mots se trouvent rejetés à la fin, même après le déterminatif. Il est donc très difficile de traduire en de telles conditions. D'autant plus que la traduction qui accompagne le texte de l'hymne, trop souvent, ne permet pas de rétablir le mot dans sa forme primitive. Quoi qu'il en soit, voici telle quelle la traduction de cet hymne :

« Adoration à Horkhouti[2] lorsqu'il est exalté dans l'horizon, dans son nom de Schou[3] qui est dans le Disque du soleil, vivant éternellement à jamais, Disque vivant, grand dans les panégyries, maître de tous les circuits du soleil, maître du ciel, maître de la terre, maître de la demeure du Disque dans la ville de Khoutenaten, par le roi de la Haute et de la Basse-Égypte, vivant de vérité-justice[4], maître des deux pays Ranoferkhôprououâenrâ (*Le soleil beau de transformations, unique né du soleil*), fils du Soleil, vivant de vérité-justice, maître des apparitions, Khouenaten, grand dans sa durée, et par la royale femme qu'il aime, la dame des deux pays Nofrénofrouaten Nofrîti (*La belle des beautés du disque*, *celle qui s'avance belle*), vivante, pleine de santé éternellement à jamais.

« Il dit : Quand tu te lèves, plein de beauté, à l'horizon du ciel, ô Disque vivant, c'est le commencement de la vie ; quand tu émets la lumière à l'horizon de l'Orient, tu remplis toute terre de tes beautés ; quand tu prends de la grâce, de la force[5], que tu fais ruisseler la lumière, élevé au-dessus de la terre, tes rayons enveloppent toute terre pour opérer tout ce que tu opères, quand tu es soleil du milieu du jour[6] et que tu es amené

1. En voir le texte dans les *Mémoires de la Mission du Caire*, t. I, fasc. I, p. 2-5. On aurait dû tout au moins réviser avec soin les épreuves, avant de livrer à la publication un texte aussi fautif et aussi mauvais.

2. C'est-à-dire « Hor des deux horizons », l'Armakhis des Grecs.

3. Dieu solaire dont le rôle primitif avait été d'étayer le ciel au-dessus de la terre.

4. Les Égyptiens n'avaient qu'un seul mot pour désigner la vérité et la justice, car pour eux la vérité n'était que l'égalité entre la chose dite et la chose réelle, et la justice, l'égalité entre l'action et la loi morale.

5. C'est-à-dire : quand ton orbe se remplit en sortant des brouillards du matin ; que tu prends de l'âge, ce qui est exprimé par le mot égyptien [hiéroglyphe].

6. Mot à mot : étant toi en Râ. Râ désigne le soleil dans sa plénitude de force au milieu du jour.

dans leur direction, tu les enserres de ton amour; quand tu éloignes tes rayons de dessus terre, que tu...... de tes marches [1], tu te couches à l'horizon occidental, la terre est dans les ténèbres comme les morts couchés dans leurs tombes, dont la tête est voilée [2], sans qu'ils voient l'action de ceux qui enlèvent toutes les choses qui sont près de leurs têtes et sans qu'ils les mangent; tous les félins sortent de leurs cavernes, tout serpent est enchaîné, le rayonnement devient ténèbres, la terre est en silence, car celui qui les crée est couché à son horizon. Au matin, illumine la terre, brillant à l'horizon; culmine en disque solaire, en jour qui écarte les ténèbres, car lorsque tu émets tes rayons, les deux terres sont en fête; les créatures illuminées [3] se tiennent sur leurs pieds, car tu les ranimes, leurs membres sont purifiés, elles prennent leurs habits de fête, leurs mains font le geste de l'adoration à ton lever sur la terre entière et chacun fait son travail. Les bestiaux se reposent tous dans leurs herbages; les arbres et les herbes verdoient, les oiseaux volent hors de leurs nids, étendant leurs ailes en signe d'adoration à ton *double* [4]; tout animal se meut sur ses jambes, tout oiseau vole, ils vivent, car tu les as éclairés. Les barques remontent et descendent le Nil, comme tu le fais aussi [5]; les poissons du fleuve s'agitent vers toi, car tes rayons ont pénétré dans la Grande Verte [6]. C'est toi qui fais exister l'eau dans les femmes, qui fais la semence dans les hommes, qui vivifie le fils dans le ventre de sa mère, l'apaisant en le faisant manger afin qu'il ne pleure point. Pendant qu'il est nourri dans le sein, des souffles lui sont donnés pour vivifier tout ce qu'il fait; il descend dans le ventre jusqu'au jour de sa naissance; tu ouvres sa bouche pour parler, tu fais ce qui lui est nécessaire. Quand le poussin crie encore dans

1. Il y a une lacune que je n'ai pu combler, car ce passage manque dans toutes les autres tombes.

2. Mot à mot : vêtues, c'est-à-dire recouvertes des bandelettes de l'embaumement.

3. C'est-à-dire : les hommes.

4. C'est-à-dire : à ton image sensible, ici le soleil en tant qu'astre.

5. Le soleil parcourait pendant le jour le Nil céleste sur sa barque, comme pendant la nuit le Nil souterrain.

6. Ce mot est employé le plus souvent pour signifier la mer; mais ici il désigne simplement le fleuve du Nil, et c'est toujours la coutume en Égypte d'appeler le Nil du mot qui signifie *mer*, en arabe *bahar*.

la pierre[1], tu lui donnes l'air en elle pour le vivifier, tu fais qu'il est parfait pour briser l'œuf et en sortir, pour appeler, pour être complet; il marche sur ses jambes et en sort. Elles sont grandement nombreuses, les choses que tu fais!

« Comme les plantes céréales sont à la face du Dieu unique, on te présente leurs fruits, car tu as créé la terre pour ton cœur. Comme tu es le Dieu unique pour les hommes, pour les gros bestiaux, pour tous les petits animaux, pour tous ceux qui sont sur terre marchant sur leurs pieds, pour tous ceux qui s'élèvent dans les airs volant avec leurs ailes, pour les pays montagneux de Syrie, pour les pays montagneux de Kousch[2], et pour l'Égypte, tu mets chacun à sa place, tu fais tout ce qui est nécessaire à chacun d'eux et à ceux qui habitent avec eux; tu comptes leur durée, tu ouvres leur langue pour parler; ils sont modelés d'après la nature de leur peau[3], car tu as marqué d'une distinction particulière les pays et les hommes[4]. C'est toi qui as fait le Nil dans la région infernale[5] et qui l'amènes à ta volonté pour vivifier les hommes, comme tu les as faits pour toi, toi, leur maître à tous tant qu'ils sont : ils sont immobiles, ô maître de la terre, jusqu'à ce que brille pour eux le disque du jour pour réchauffer les terres et tous les habitants des terres, car ils vivent en la manière que tu as décidée[6]. Tu as donné le Nil et il descend vers eux, faisant des tourbillonnements d'eau sur les montagnes[7], comme la Grande Verte, pour rafraîchir leurs champs dans leurs villages. C'est ainsi que sont accomplis tes desseins, ô Seigneur de l'éternité. Nil dans le ciel, tu es roi des pays, des hommes, des plateaux montagneux où sont les animaux sauvages, tous les pays montagneux où ils marchent sur leurs pieds, ô Nil qui viens de la région souterraine, de la *terre aux canaux*[8]. Tes rayons donnent nourriture

1. C'est-à-dire dans la coquille de l'œuf.
2. Le nom ancien de l'Éthiopie, c'est-à-dire de la Haute-Nubie actuelle.
3. Mot à mot : d'après le plan de leur peau.
4. Mot à mot : tu as distingué d'une distinction les pays et les hommes.
5. Les Égyptiens, comme ils avaient un Nil supérieur et un Nil terrestre, avaient aussi un Nil infernal, car le ciel et l'enfer étaient faits à l'image de la terre. C'est de là que vient le système de fleuves que Platon fait décrire à Socrate dans le *Phédon*.
6. Mot à mot : Le chemin que tu as fait, ils le voient.
7. Allusion aux cataractes du Nil.
8. C'est un des noms de l'Égypte : *Tomeri*.

à tous les champs : tu brilles, et ils vivent pour toi, car tu as fait les saisons pour faire exister tout ce que tu as fait, tes grains sont rafraîchis et la chaleur les goûte. Tu as fait le ciel, le parcourant pour y briller, tu fais que soit vu tout ce que tu as fait, car tu es unique, brillant en toutes les formations en tant que disque solaire vivant, te levant, culminant, allant et venant. Tu fais des (millions) de formes en toi, car tu es un dans les villes, les villages, les champs, les chemins et les fleuves ; toutes les choses sont faites[1] en leur rectitude, car tu es en qualité de disque du jour sur la terre. Tu marches vers les êtres que tu as faits, tu crées leur face de manière à ce qu'ils ne (puissent) te voir[2]......... Tu es en mon cœur; aucun autre ne te connaît sinon ton fils. *Rânoferkhoprououaenrâ* (*Soleil aux belles transformations, un du soleil*); tu donnes qu'il soit craint selon tes plans en ta double vaillance[3]. Sa terre est devenue par ta main : comme tu les as faits, les (hommes) vivent si tu brilles, ils meurent si tu te couches. Toute durée est vécue en toi[4], et les actions sont faites, en tes beautés jusqu'à ce que tu te couches : tout travail cesse, lorsque tu te couches à l'horizon occidental[5]..........; depuis que tu as créé la terre, tu les as élevés pour ton fils sorti de tes chairs, le roi de la Haute et de la Basse-Égypte, qui vit de vérité et de justice, le maître des deux terres, *Rânoferkhoprououaenrâ*, fils du Soleil, vivant de vérité et de justice, maître des apparitions, *Khouenaten*, grand dans sa durée, ainsi que pour la grande épouse royale, qu'il aime, la maîtresse des deux pays, *Nofrénofrouaten Nofriti*, vivants, florissants éternellement à jamais. »

Cet hymne a donc servi de base pour la décoration de presque toutes les tombes; mais il faut avouer que l'imitation a été fort libre et, pour en donner une idée, je dois citer un autre de ces hymnes, afin que le lecteur

1. Je prends ici le mot [hiéroglyphe] dans le sens de *chose faite*, quoiqu'il soit suivi du trait des idéogrammes; le cas se représente encore plus loin et on ne peut le traduire par « œil ». D'ailleurs ce passage est fautif.

2. Sans doute le poète veut dire qu'on ne peut pas regarder le soleil. Vient ensuite une lacune. Le texte publié est loin d'être satisfaisant.

3. Idiotisme égyptien : tout est double en Égypte, parce que primitivement il y avait deux royaumes qui furent unis, la Haute et la Basse-Égypte.

4. Je lis [hiéroglyphe] au lieu de [hiéroglyphe] que porte le texte imprimé.

5. Lacune qui n'est pas très grande dans le texte; mais ce texte est si mal publié qu'on ne peut guère y ajouter foi dans les passages difficiles.

puisse juger par lui-même. Le suivant est emprunté au tombeau d'Apii, comme le précédent provient de la tombe d'un gendre et successeur de Khouenaten, Aï. Il commence et se poursuit ainsi, après un titre semblable à celui du tombeau précédent : « Tu apparais plein de beauté, ô Disque vivant, maître de l'éternité, et tu resplendis, tu es gracieux, tu fortifies ceux que tu aimes, tu es grand, élevé, tes rayons dominent tous les cœurs. Marche, brille pour vivifier tous les cœurs, car tu as rempli les deux terres de joie, ô Dieu qui s'es formé lui-même [1], qui as fait la terre, qui as créé de sa bouche ce qui est, hommes, bestiaux et animaux sauvages, tous (tant qu'ils sont) et tous les arbres qui verdoient sur le sol : ils vivent, lorsque tu brilles pour eux : tu es la mère, le père de tout ce qui a été fait. Leurs yeux, quand tu brilles, c'est par toi qu'ils voient, et tes rayons illuminent la terre entière; tout cœur est dans la joie de te voir, car tu te lèves comme leur maître et si tu te couches à l'horizon occidental du ciel, ils se couchent comme les morts dont les têtes sont enveloppées et emmurées, jusqu'à ce que tu brilles au matin [2] hors de l'horizon oriental du ciel et que leurs mains soient en adoration [3] à ton *double*. Tu vivifies les cœurs par tes beautés vivantes, car si tu donnes tes rayons, toute terre est en fête, on chante, on joue des instruments de musique [4], on pousse des cris de joie dans la grande salle de *Hat benben* [5] de ta Demeure divine dans *Khoutaten*, le lieu où ton fils fait grandes tes provisions de chairs, de plantes fraîches, d'offrandes de toute sorte, purifiées afin qu'elles te plaisent, ô Disque vivant, en faisant apparaître toutes beautés pour la soif de toute créature. Ton fils *Ouaenrâ* est en joie, ô Disque vivant qui brilles au ciel chaque jour et qui fais naître ton fils favori, *Ouaenrâ*, à ton image. Sans qu'il y ait cesse, il glorifie, il exulte ses beautés [6], *Rânoferkhoprououaenrâ*. Je suis ton

1. Mot à mot : qui s'est construit lui-même.

2. C'est ce passage qui a été pris comme affirmant la résurrection, et il n'est question que des hommes qui sont comme morts, jusqu'à ce que revienne le jour.

3. C'est-à-dire : fassent le geste de l'adoration, dont l'une des formes consistait à tendre les mains en haut.

4. Ou : chante avec accompagnement d'instruments.

5. C'est-à-dire : la grande salle de l'obélisque. C'était le nom sacré d'Héliopolis ; nouvelle preuve.

6. Il s'agit du Pharaon, qui est d'ailleurs nommé ensuite. Tout ce passage n'est pas d'une traduction certaine, parce que le texte publié est très imparfait.

fils, je te glorifie et exalte ton nom, et ta double vaillance[1], ta force sont stables en moi, et toi, tu es le Disque vivant, ta forme est éternelle. C'est pour toi qu'a été fait le ciel, qui s'étend au loin afin que tu y brilles, pour voir tout ce que tu as fait : tu es unique et des millions de (créatures) vivent en toi : pour les vivifier, les souffles de vie pénètrent en tout nez, tes rayons versent les règles à toutes les plantes[2]; vivantes et pleines de joie, elles verdoient lorsque tu brilles sur elles, elles s'enivrent de ta face ; tous les animaux marchent.........[3]. »

Il n'est personne qui ne voie après cette simple lecture que le fond de cet hymne, sauf en certaines phrases, est emprunté aux idées déjà exprimées dans l'hymne précédent. Il y en a d'autres spécimens du même genre, et sans doute l'on n'en trouverait pas un seul d'exactement semblable, quoique tous expriment ou les même idées ou des idées analogues. Le tombeau d'Apii auquel j'ai emprunté la seconde rédaction contenait même deux de ces hymnes ; le second est malheureusement presque tout effacé. L'auteur savait varier ses procédés, s'il n'y a qu'un seul auteur pour tous ces hymnes, ou savait faire sa cour au roi en lui empruntant ses idées ; mais je ne suis pas éloigné de croire que tous ces hymnes ont eu pour auteur principal le Pharaon Khouenaten ou Aménophis IV. Nous retrouverons des scènes religieuses en grand nombre dans les divers tableaux qu'il me faut faire passer sous les yeux du lecteur, et partout le roi tiendra la tête, si bien qu'on croirait que partout il a été le possesseur du tombeau.

Le grand principe qui domine toute la décoration de ces tombeaux, c'est la représentation des scènes de la vie réelle telle que l'avait menée le défunt par suite des fonctions spéciales dont il avait été revêtu. On y joignait quelques scènes des funérailles et du culte des morts, et la décoration était complète. C'est ce qui explique la présence de l'hymne au *Disque* dans

1. Voir la note plus haut.

2. Le texte présente ici quelque chose qui me paraît impossible. J'y ai lu le mot qui signifie en effet règle.

3. Voir le texte dans les *Mémoires de la Mission française permanente au Caire*, *loc. cit.*, p. 11 et 12. La traduction qui l'accompagne donnera une idée de ce que l'on peut faire en ce genre. Elle est assez réussie.

toutes les tombes achevées et connues et aussi la présence du roi, de sa femme et ses filles dans des tombes où elles n'auraient point dû apparaître, si l'on eût suivi les coutumes ordinaires. Ainsi, si le défunt avait été chef de police, la décoration roulait surtout sur les œuvres de la police ; s'il avait été prêtre, elle était presque entièrement composée de scènes sacerdotales; s'il avait été chef des chars de guerre, on décorait sa tombe de scènes le représentant en exercice parmi les chars, les chevaux et les guerriers qui dépendaient de lui; s'il avait reçu quelque récompense honorifique, s'il avait été admis dans la famille du souverain, on représentait la scène de la collation des insignes qui le récompensaient, ou le mariage qui l'avait fait entrer dans la famille du Pharaon. Et ainsi du reste. Et comme partout la nouvelle forme de religion enserrait les fidèles, on trouve partout des scènes religieuses. On pourrait ici se demander si la représentation du roi, de sa femme et de ses filles dans les tombes des sujets, quelque élevés qu'ils aient été, ne fut pas due à une faveur spéciale que le Pharaon Aménophis IV fit à ses sujets. En effet si l'on veut considérer le petit nombre des heureux mortels qui ont fait représenter dans leurs tombes les traits des souverains qu'ils avaient servis et qui leur auraient ainsi fourni le thème décoratif, on verra facilement que, bien que les offices fussent les mêmes, toujours pratiqués pour le souverain et en bien des cas devant le souverain, la représentation des souverains ne correspond aucunement au nombre des tombes, que presque jamais la femme du souverain n'est représentée avec son mari, et jamais les filles que la reine avait données à son époux. Dans les tombeaux d'El-Amarna, au contraire, le Pharaon est toujours représenté en compagnie de sa femme et de ses filles. Il y a donc dans ces deux cas si contraires une cause latente qui sollicite l'attention de l'historien. Si certains officiers des Pharaons précédents et suivants ont tenu à si grand honneur de représenter dans leur tombe la personne sacrosainte du souverain, les autres officiers de ces mêmes Pharaons devaient être semblablement honorés de la présence du portrait de Sa Majesté sur les parois de la tombe ; s'ils n'ont pas fait représenter le roi, c'est qu'ils ne le pouvaient pas, qu'ils n'avaient pas obtenu la permission de cette décoration spéciale en obtenant du Pharaon la concession du tombeau, c'est qu'il y avait plusieurs degrés dans cette concession,

et que le Pharaon, ou sa chancellerie, réglait lui-même les divers détails de la décoration de la tombe concédée, comme nous verrons plus loin qu'il réglait aussi certains détails du culte funéraire. Si les tombes d'El-Amarna nous ont, au contraire, conservé toutes la représentation du Pharaon, de la reine sa femme et de ses filles, c'est que ce roi avait concédé ce grand honneur à tous ceux auxquels il avait concédé une tombe, obligé qu'il était de flatter ses grands officiers par des faveurs extraordinaires, afin de les retenir dans son parti, de les récompenser de s'y être maintenus ou de s'y être ralliés.

Ces réflexions feront en outre toucher du doigt à tout esprit réfléchi si a phrase que j'ai déjà citée est juste ou fausse : « Le *double*, le *baï*, le *lumineux*, peu importe, enfermé dans sa syringe, se voyait, sur la muraille, allant à la chasse, et il allait à la chasse, mangeant et buvant avec sa femme, et il mangeait et buvait avec sa femme, traversant sain et sauf, avec la barque des dieux, les horribles régions de l'enfer, et il traversait sain et sauf les horribles régions de l'enfer. Le labourage, la moisson, la grangée des parois étaient pour lui labourage, moisson et grangée réels[1]. » Pour être logique, l'auteur de ces paroles aurait dû ajouter : il se voyait se mariant avec telle femme déterminée, et il se mariait avec cette même femme ; il se voyait conduit à la dernière demeure et il était conduit à la dernière demeure; il se voyait momifié et il était momifié. Il se serait heurté ainsi à des impossibilités qui lui auraient montré aux yeux que ses paroles étaient excessives, qu'elles pouvaient assez bien s'appliquer à certaines scènes, mais qu'elles ne pouvaient aucunement comprendre tous tous les cas sans s'exposer à devenir fausses. Il pouvait parfaitement se faire, en effet, que l'épouse survécût à son époux, et alors si l'époux se voyait représenté se mariant avec son épouse, pouvait-il, dans l'autre vie, se marier avec cette même épouse qui jouissait encore de la première? S'il se voyait momifié, était-il donc momifié? Y avait-il dans la momification un plaisir, une jouissance qu'il voulût faire revivre pour le goûter à nouveau? D'ailleurs le *double*, car il ne peut s'agir que du *double*, et l'âme ou le *lumineux* avait d'autres choses à faire, le *double* ne

1. MASPERO, *Etudes égyptiennes*, I, p. 193-194.

pouvait pas se voir dans cette dernière action, puisque, lui aussi, il était mort, qu'il était momifié et qu'il ne devait revenir à la vie que grâce aux cérémonies de l'*ap-ro*, de l'*Ouverture de la bouche*, ainsi que je le démontrerai dans la troisième partie de cet ouvrage. Il y a là un défaut de vue générale que l'on doit plutôt faire retomber sur le temps auquel ces paroles ont été écrites, que sur l'auteur qui les a employées : on n'avait pas encore examiné l'ensemble de la décoration des tombes, on n'avait pas appliqué à cette œuvre particulière la grande idée du progrès, on ne l'avait pas suivi, ce progrès, pas à pas durant toute la durée de l'empire égyptien, et voilà pourquoi l'on s'est contenté de phrases qui sonnent bien, à la vérité, mais qui ne sonnent si bien que parce qu'elles sont creuses. Il n'importe pas peu, comme le dit M. Maspero, que l'on emploie les mots de *double*, d'*âme* ou de *lumineux* ; au contraire, l'emploi de ces trois mots est très important parce que chacun d'eux correspond à un état bien spécial de l'évolution des idées en Égypte, emporte une certaine somme d'idées que l'on ne doit pas confondre l'une avec l'autre. En outre, ce n'était pas parce qu'ils étaient représentés sur les parois de la tombe que le labour, l'ensemencement, la moisson et la mise au grenier étaient réels, mais au contraire parce que c'étaient des choses réelles que le défunt avait surveillées pendant sa vie, qu'il surveillait encore après sa mort grâce à cette faculté de *sortir pendant le jour* qui lui avait été attribuée, à son *double* et à son âme, que ces travaux et tous les autres que j'ai successivement examinés ici étaient représentés. Il y a là une énorme différence que chacun saisira. Ce n'était pas la représentation de travaux agricoles, industriels qu'on offrait au *double*[1], c'était des travaux réels qu'on repré-

1. C'est ce que croit M. Maspero, ou du moins ce qu'il croyait quand il dit : « De même que les figurines funéraires déposées dans sa tombe exécutaient pour lui tous les travaux des champs sous l'influence d'un chapitre magique et s'en allaient, comme dans la ballade de Gœthe, le pilon de l'apprenti magicien, puiser de l'eau ou transporter des grains, les ouvriers de toute sorte, peints dans les registres, fabriquaient des souliers et cuisinaient pour le défunt, le menaient à la chasse, à la chasse dans le désert ou à la pêche dans les fourrés de papyrus. » — *Ibid.*, p. 194. — C'est le contraire qui est vrai, ou il aurait fallu dire que les *doubles* des serviteurs menaient le *double* du défunt, dans les *doubles* du désert ou des fourrés, pour y tuer ou prendre des *doubles* d'oiseaux ou d'animaux sauvages, absolument comme les ombres de cochers brossaient avec des ombres de brosse les ombres des carrosses, dans les œuvres de Scarron.

sentait, que le *double* pouvait voir lui-même parce qu'il vivait d'après les idées qui avaient cours en Égypte et qui ont encore cours parmi nous à notre époque, bien qu'elles se soient un peu spiritualisées. Jamais ce fait n'avait été si bien mis en lumière que par les tombeaux de la nécropole d'El-Amarna.

Le premier tombeau qui se présente à nous, ou du moins celui que je décrirai en premier lieu sans en pouvoir donner malheureusement la représentation qui n'a pas été publiée, est celui de Mâhou, le chef de police. Si la théorie exposée plus haut est conforme aux faits nous allons pouvoir la vérifier. L'entrée du tombeau de Mâhou entre les deux parois lisses de la montagne contient à droite l'hymne à Aten, à gauche une scène d'adoration au Disque, où Khouenaten, la reine et une de leurs filles Meritaten apparaissent avec des ornements appropriés. A droite, en entrant, le mur est divisé en quatre registres qui sont ainsi décrits dans les *Mémoires de la Mission du Caire*. « Registre supérieur : Un personnage appuyé sur un bâton se tient derrière un homme qui présente deux vases à un second qui les reçoit en s'inclinant. Derrière celui-ci un autre personnage écoute un serviteur qui lui désigne des monceaux d'offrandes disposées sur deux rangs[1]. » Les légendes qui accompagnaient ces représentations ont malheureusement disparu. « Deuxième registre : Le centre de ce registre représente une maison crénelée dans laquelle un soldat portant le bouclier et l'arc monte la garde. Cette maison semble être un magasin ; c'est du moins ce qu'on peut présumer d'après les petites scènes gravées[2] auprès et qui représentent diverses gens amenant des baudets chargés de vases et divers autres objets. Il faut remarquer qu'en un endroit où une femme amène un âne avec sa charge de vases, elle est reçue par une autre femme assise près de la maison[3]. » D'après cette description

1. *Mémoires de la Mission du Caire*, I, p. 17. — Comme je ne veux aucunement prendre la responsabilité de cette description qui évidemment est fort mauvaise, je préfère citer tout ce qu'il est possible de citer en demandant pardon à mes lecteurs de leur donner ce morceau qui ne se recommande ni par le style, ni par les idées émises.

2. Je ne puis assurer la vérité de ce mot.

3. L'auteur ajoute à cela l'étonnante réflexion que voici : « Ne serait-ce pas la préfecture de police où tous ces gens *amènent* des objets perdus et retrouvés? » Il faudrait croire alors que les Égyptiens de cette époque étaient vraiment peu soigneux. Évidemment l'auteur a

qui ne brille pas par trop de clarté, il est assez difficile de dire ce qu'était ce bâtiment crénelé. Le soldat qui monte la garde me ferait assez supposer que c'était le premier corps de bâtiment du palais royal dans lequel les fellahs auraient apporté les approvisionnements, mais rien n'est moins certain. « Troisième registre : Trois coureurs, tournés vers la gauche, vont au devant d'un char à deux chevaux, dont le cocher est descendu et regarde trois individus, tournés à gauche également, qui parlent à un quatrième accroupi sur le sol et soufflant sur un brasier. Trois lignes d'hiéroglyphes avaient été gravées au-dessus du brasier, mais elles ont été complètement mutilées (!!) — Registre inférieur : A droite, un pylône d'où sortent quatre hommes vêtus de longues robes et appuyés sur de grands bâtons [1]. » Au-dessus d'eux une légende indiquait ce qu'ils étaient : il n'en reste plus que quelques signes ; au-devant d'eux, on lit ces paroles : « Éternité, à Aten, éternité à Râ [2]. » Ce sont là des cris de salutation que l'on prononçait devant le roi sortant de son palais, comme nous le verrons tout à l'heure. « Au-dessus de ces quatre personnages s'avance Mâhou, amenant trois prisonniers escortés de deux gendarmes [3]. » Au-dessus de Mâhou une légende disant : « Il dit : Écoutez, ô chefs des hommes ! veillez, ô montagnards [4] ! » Il ne saurait donc s'agir de prisonniers que l'on aurait faits, mais des simples agents de police et de leurs chefs qui devaient veiller à ce que le cortège du roi arrivât sans encombre au temple où il se rendait. Voici en effet son cortège : « Cette scène est séparée de la suivante par une ligne verticale. A gauche de la ligne, un char à deux chevaux s'avance, monté par deux personnes, le maître et le cocher [5]. » C'est

pensé au bureau des objets perdus de la Préfecture de police à Paris ; mais c'est vraiment chose plaisante de vouloir le retrouver en Égypte.

1. *Mémoires de la Mission au Caire*, I, p. 18.

2. C'est-à-dire : vive éternellement Aten : vive éternellement Râ.

3. *Mémoires de la Mission au Caire*, I, p. 18.

4. C'est ce que l'auteur, pour être d'accord avec ce qu'il a dit des voleurs, a traduit : « Le chef de police de Khouenaten, Mâhou, dit : Écoutez les chefs des gens qui ont amené ceux des montagnes. » Cette traduction est impossible et elle ignore les règles les plus élémentaires de la grammaire. Les verbes qui expriment une action des sens se construisent toujours avec la préposition qui n'existe pas ici, d'après le texte publié. Ensuite n'a jamais signifié *amenée*, de plus il n'a pas le ou le suffixe qui lui donnerait une valeur participiale, *qui ont amené*.

5. *Mémoires de la Mission du Caire*, I, p. 18.

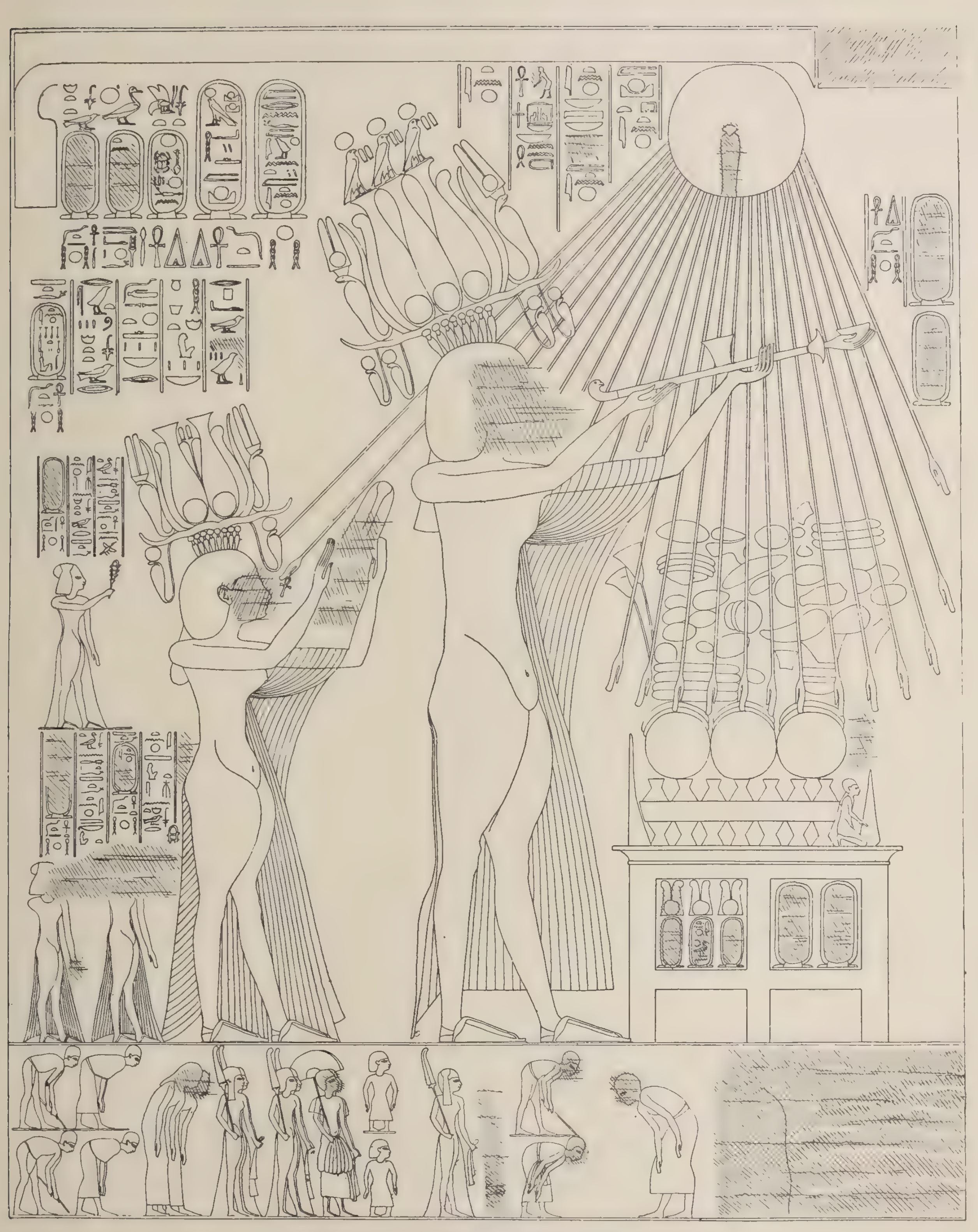
Mâhou, le chef des policiers de Khoutaten, et « les grands chefs du Pharaon, vie, santé, force, qui marchent en avant des archers qui se tiennent en présence de Sa Majesté », ainsi que le dit la légende.

Vient ensuite le mur qui touche la paroi à droite de l'entrée. « Registre supérieur (de ce mur), faisant suite au registre supérieur du mur (précédent). Deux hommes debout causent ensemble; entre eux est assis un chien. Au-dessus, trois lignes d'hiéroglyphes martelées. Deuxième registre : Offrandes tracées à l'encre et non gravées[1]. Fait suite au troisième registre du mur (précédent). Troisième registre : Quatre coureurs, sur deux rangs, suivent le char du quatrième registre du mur (précédent). Au milieu du mur (présent) est sculptée une porte sur les deux montants de laquelle est gravée la même inscription[2], disant : « Le roi de la Haute et de la Basse-Égypte, *Ranoferkhôprououaenrâ*, fils du Soleil vivant de vérité, seigneur des apparitions, *Khouenaten*, grand dans sa durée; la grande épouse royale, qu'il aime, maîtresse des deux pays, *Nofernofrouaten Nofriti*. » Les cartouches sont mutilés ou effacés complètement. « Sur cette porte était représentée une scène d'adoration au Disque : elle est mutilée aujourd'hui; au-dessous, une inscription verticale de neuf lignes dont les cinq premières vont du haut en bas de la porte; les quatre dernières ne prennent que la moitié de cette longueur, le reste est occupé par Mâhou agenouillé et suppliant. A gauche de cette porte et sur la même paroi, diverses scènes faisant suite à celles reproduites sur le mur (suivant)[3]. » Cette description, bien qu'inexacte autant qu'on peut en juger par ce que le même auteur a dit précédemment[4], nous montre cependant que la scène du mur précédent se continuait : des hommes s'écartaient pour regarder passer le cortège et les saïs courant devant le char du roi et de la reine jusqu'au temple représenté par la porte où le Disque était adoré.

1. Voir note 2 de la p. 603.
2. *Mémoires de la Mission du Caire*, I, p. 19.
3. *Ibid.*, p. 19.
4. Si l'on se reporte au paragraphe précédent, le premier registre est bien, en effet, la continuation du premier registre de ce mur, mais le second n'est pas la continuation du troisième, ainsi que le dit l'auteur, car ce registre ne contient rien de semblable : il est bien plutôt la continuation du second et le troisième du quatrième. La chose serait évidente, si l'auteur avait pris soin de dire en combien de registres est divisée la paroi.

Ce cortège, dont nous avons vu les premiers groupes sur le mur précédent, nous est montré sur le mur qui fait face à la paroi d'entrée. Il est divisé en trois registres. « Registre supérieur : A gauche, près de la porte (qui donne entrée dans la seconde salle), se dresse un double pylône orné de huit mâts à banderolles flottantes. Ce doit être la porte du palais du roi[1]. De ce pylône sort un char à deux chevaux, monté par deux personnages, le roi et la reine. Le roi, tourné vers les chevaux, conduit son attelage; la reine, le visage tourné vers celui du roi, le regarde et l'embrasse. Le char est précédé de trois rangs de coureurs, cinq au rang supérieur, trois au rang du milieu et quatre au rang inférieur, dont la série se continue sur le mur (précédent) à gauche de la porte-stèle. Au-dessus du char, le disque et ses cartouches. — Deuxième registre : En haut du registre, une rangée de six personnages inclinés tournant le dos à autant de ; à la suite de cette série est gravé[2] le disque rayonnant, flanqué de part et d'autre de ses cartouches ordinaires : au-dessous, deux rangées superposées de coureurs, tournés vers la droite : chaque rangée comprend sept personnes : au-dessus de la rangée supérieure[3] » la légende dit : « Courent les gens de la police de Khoutaten. » — « Devant les deux rangs de coureurs, et également tourné vers la droite, se tient Mâhou, les bras étendus vers un char à deux chevaux qui s'avance vers lui et dans lequel est montée *Meritaten*, la fille aînée du roi. Derrière elle est encore agenouillé Mâhou, suivi de deux personnages, le premier, incliné, ayant derrière lui les titres et noms de Mâhou, et un autre, debout, derrière lequel est écrite cette légende de : « O *Ouaenrâ*, tu es éternellement le fondateur de la ville de Khoutaten, fait par Râ lui-même. » — « Au-dessous de ces deux personnages, derrière le char de la princesse, occupant ce mur et le précédent, une file de cinq personnages dont l'avant-dernier porte encore le nom et les titres de Mâhou[4]. — Registre inférieur : Ce registre est tout entier occupé par une

1. Ce l'est en effet.
2. Voir plus haut la note 2 de la page 603.
3. *Mémoires de la Mission du Caire*, I, p. 20.
4. Il doit y avoir ici quelque confusion : ou bien les scènes ne se suivaient pas, comme l'affirme notre auteur, ou bien il les a mal comprises; car, quelque bonne volonté qu'on y mette et quelles qu'aient été les exigences de la peinture égyptienne, il est impossible que, dans la même scène, le même personnage soit en trois endroits à la fois.



Tombeaux d'El-Amarna. Premier tombeau du Nord
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 91).

série de gens regardant à la porte de leur maison[1]. Ceux du (présent) mur sont tous tournés à droite, ils sont au nombre de cinq et ceux du mur précédent, au nombre de deux, sont tournés à gauche[2]. — Le mur à gauche de la porte (introduisant dans la seconde salle) est, lui aussi, divisé en trois registres : mais les dessins qui s'y trouvent n'ont été tracés qu'à l'encre; les représentations sont très effacées. Registre supérieur : Troupe de chanteuses et de joueuses de tambourin; char poussé par deux hommes. Deuxième registre : Gendarmes par rangs de cinq hommes marchant derrière leur chef: ils n'ont ni armes ni coiffures. Registre inférieur : Devant la porte du palais, Mâhou est prosterné; derrière lui les *Mat'aou*[3] s'inclinent. Le mur (faisant face au second) contenait, lui aussi, des registres occupés par différentes scènes, mais l'état dans lequel elles se trouvent aujourd'hui ne permet pas de les décrire. Le milieu de cette paroi est occupé par une stèle cintrée dont le texte n'est que la répétition de celui gravé sur la porte-stèle du mur (qui fait face). Le (mur à gauche) de l'entrée ne contient aucune inscription[4]. »

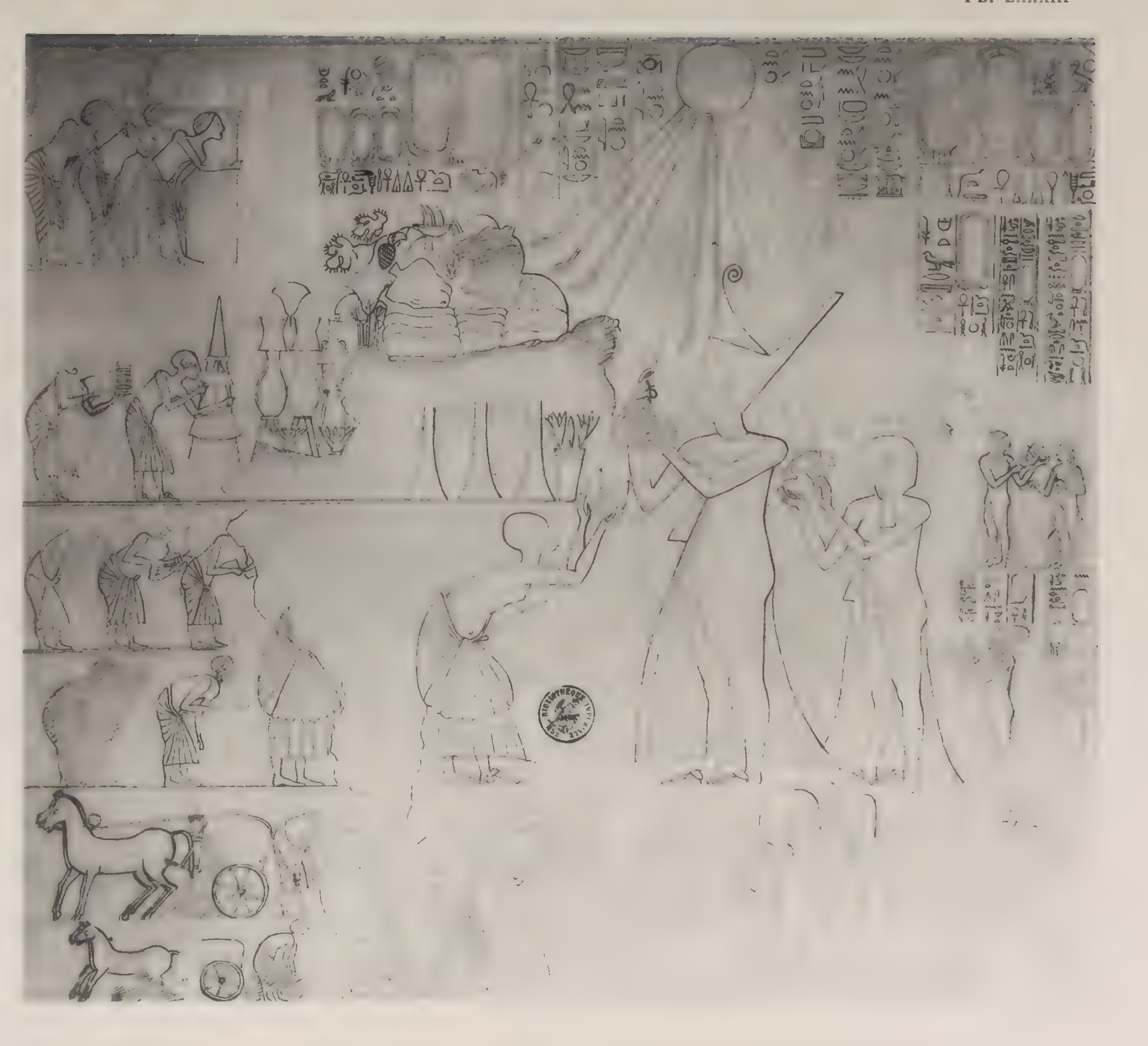
Il n'est personne qui, après avoir lu sérieusement ce qui précède, ne voie combien cette description laisse à désirer, non seulement au point de vue de l'exactitude, mais encore au point de vue de l'interprétation. L'auteur a été poursuivi par le désir de trouver des textes hiéroglyphiques et a passé à côté des choses les plus intéressantes pour l'histoire des idées, tandis que les textes hiéroglyphiques ne lui ont fourni matière qu'à des traductions déplorables. Ce n'est pas seulement pour ce tombeau qu'on peut constater la négligence apportée dans les explications et les traductions; c'est aussi dans tout ce que le même auteur a cru bon de dire sur les tombes d'El-Amarna, si bien qu'on ne peut avoir presque aucune confiance dans ce qu'il dit. Les tombes qu'il a décrites de cette manière sont au nombre de sept, en comptant les tombeaux anonymes. Fort heureusement pour la science, nous allons rencontrer d'autres égyptologues et d'autres œuvres.

1. C'est-à-dire : regardant de leur maison. L'auteur ne faitpas attention au mauvais emploi des prépositions.
2. C'est-à-dire ; vers la droite et vers la gauche.
3. C'est-à-dire : les gens de la police.
4. *Mémoires de la Mission du Caire*, I, p. 20-21.

La nécropole d'El-Amarna, ainsi que je l'ai déjà dit, se divise naturellement en deux parties selon sa situation, la partie nord et la partie sud. Outre les tombes dont je viens de parler, une dizaine d'autres ont été l'objet de travaux particuliers, les uns déjà publiés dans le grand ouvrage de Lepsius, les autres toujours inédits et dus au crayon si habile du Français Nestor L'hôte[1]. Par un assez curieux hasard, les parties qu'a publiées Lepsius dans ses *Denkmæler* n'ont été que très peu étudiées par Nestor L'hôte, et réciproquement ce que celui-ci a dessiné avec amour ne se retrouve pas dans l'ouvrage de la *Commission prussienne*, si bien que l'on croirait que les travailleurs de l'expédition allemande s'étaient donné le mot avec le dessinateur français. Grâce à cette heureuse circonstance, nous pourrons décrire, presque entièrement, les tombeaux de la nécropole nord comme ceux de la nécropole sud. Ces tombeaux ne sont pas d'ailleurs nombreux, il y en a sept au nord et trois au sud, non compris le tombeau du Pharaon *Khouenaten* qui n'est malheureusement pas publié et qui est jalousement gardé contre les invasions des touristes, mais aussi contre les études des savants. Tous ces tombeaux appartenaient à des individus dont les noms nous ont été conservés, sauf un seul, et encore n'est-il pas certain que le nom du propriétaire ne se rencontre pas quelque part dans le tombeau ; mais il n'est pas connu d'après ce qui en a été publié. Ils sont différenciés par un numéro d'ordre que je leur conserverai : le numéro 1 représente le tombeau de Nehsi; le numéro 2 celui de Pentou; le numéro 3 celui de Merirâ, le numéro 4 celui d'Ahmès; le numéro 5 celui de Kheschi; le numéro 6 est le tombeau anonyme dont il vient d'être question et que Nestor L'hôte n'a pas connu ; le numéro 7 celui de Houia, que Nestor L'hôte a catalogué numéro 6. La nécropole sud comprend au numéro 1 le tombeau d'Aï, au numéro 2 celui de Toutou, au numéro 3 celui d'un second Aï qui n'avait ni les mêmes titres et par conséquent ni les mêmes fonctions que le premier.

Le premier tombeau est celui de Nehsi qui était « prophète de seconde classe du maître de la Double Terre et *serviteur en premier* d'Aten dans le

1. Ces dessins se trouvent dans le tome XI des papiers de Nestor L'hôte conservés à la *Bibliothèque nationale*.



Tombeaux d'El-Amarna, premier tombeau du nord.

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI.)

temple d'Aten, dans Khoutaten. » Ce sont des titres essentiellement religieux ; aussi nous allons voir que la décoration est éminemment religieuse. Dès la porte d'entrée, on peut s'en faire une idée; car cette porte, au-dessus et de chaque côté de la baie, est décorée à l'extérieur. Les décorations étaient déjà malheureusement effacées presque tout entières dès le temps de Nestor L'hôte, c'est-à-dire de 1830 à 1840; mais il en restait assez pour que le dessinateur fidèle ait pu en donner quelque idée. Au-dessus de la porte est une double scène d'adoration au Disque par le roi, accompagné de sa femme et d'au moins trois de ses filles, de chaque côté. En haut de la scène, le disque rayonne au-dessus d'une table chargée d'offrandes. A gauche, le roi présente une cassolette fumante d'encens à son dieu ; la reine lève les mains en signe d'adoration, pendant que les filles agitent le sistre de la réjouissance. A droite ce que fait le roi a disparu, la reine fait le même geste, et nul doute que leurs filles n'agitent aussi le sistre en l'honneur du dieu. A chaque coin du tableau, on voyait la silhouette d'officiers qui prenaient part à la cérémonie, ou qui avaient accompagné le Pharaon. Les deux montants extérieurs étaient divisés en trois registres chacun; mais il n'en reste que les deux premiers de gauche et une toute petite partie du premier à droite : cependant ce qui reste suffit pour montrer qu'ils se correspondaient deux à deux. A gauche, le roi ayant la couronne rouge en tête, une longue robe talaire et des sandales aux pieds offre au disque rayonnant deux vases surmontés d'un pain : la reine de son côté offre un vase de vin surmonté du même pain. Elle a une de ses filles derrière elle. A droite, on n'aperçoit que la couronne blanche qui coiffait le roi ; mais les cartouches montrent qu'il était accompagné de la reine et d'une de ses filles. Le second registre de gauche nous montre le roi, coiffé de la mitre, ayant un petit autel devant lui et présentant des fleurs de lotus au disque rayonnant : la reine s'aperçoit derrière son mari, mais on ne peut dire au juste quel geste elle faisait ; à gauche on ne peut voir que les lignes du corps royal, et tout le reste a disparu. A l'intérieur, de la porte existait un encadrement qui représentait à peu près la même décoration. Dans la partie supérieure, on voit au milieu dix cartouches, ceux du dieu, du roi et de la reine, et de chaque côté Nehsi, un genou en terre, étendant les mains en signe d'hommage et de vénération. Sur chaque

montant sont gravés quatre proscynèmes, les trois premiers au *Double royal* et le quatrième à l'épouse du Pharaon[1]. La décoration de cette porte est en trop mauvais état pour qu'il soit possible de la reproduire ici et Nestor L'hôte n'avait fait qu'en crayonner un croquis.

Outre les tableaux que je viens de décrire et que Nestor L'hôte dit se trouver dans l'encadrement extérieur, et aussi dans l'encadrement intérieur de la porte d'entrée, il y a deux autres tableaux gravés, sur « les montants intérieurs de la porte d'entrée »[2]. Ils se correspondent l'un à l'autre. A gauche, à la partie supérieure, le roi la mitre en tête, n'ayant pour tout vêtement que le pagne gaufré et plissé, et des sandales aux pieds, présente au disque de son bras droit étendu un casse-tête qui atteint presque l'extrémité du disque rayonnant; devant lui est une table chargée d'offrandes; derrière lui, la reine, vêtue d'une grande robe talaire transparente et chaussée de sandales, fait la même offrande, et trois de leurs filles en font autant. En dessous de cette scène, on distinguait autrefois un registre occupé par des personnages qui ont disparu, séparés les uns des autres par une ligne verticale. Ceux de droite sont tournés vers la gauche, ils portent des insignes du culte qu'on ne peut trop bien distinguer; ceux de gauche sont tournés vers la droite, sauf le premier qui se courbe devant les autres courbés aussi, mais beaucoup moins. Sous ce second registre, est un exemplaire réduit de l'hymne au Disque avec Nehsi un genou en terre et les mains en signe d'adoration, à l'extrémité droite. A droite la scène, quoique différente, est encore une scène de culte. Le roi debout, vêtu d'une robe transparente, chaussé de sandales, coiffé d'un diadème très compliqué, offre dans un brûle-parfums l'encens au Disque rayonnant par dessus et dont les rayons terminés, comme toujours par des mains, vont atteindre une sorte de console surchargée de pains et de vases d'eau qui sont retenus par une planche dans laquelle ils entrent : cette crédence est faite avec un certain art et porte sur l'un de ses côtés cinq cartouches, les trois premiers séparés des deux derniers par une ligne verticale qui devait sans doute contenir des hiéroglyphes : les trois pre-

1. Nestor L'hôte, *Papiers*, XI, 36.
2. *Ibid.*, 35.



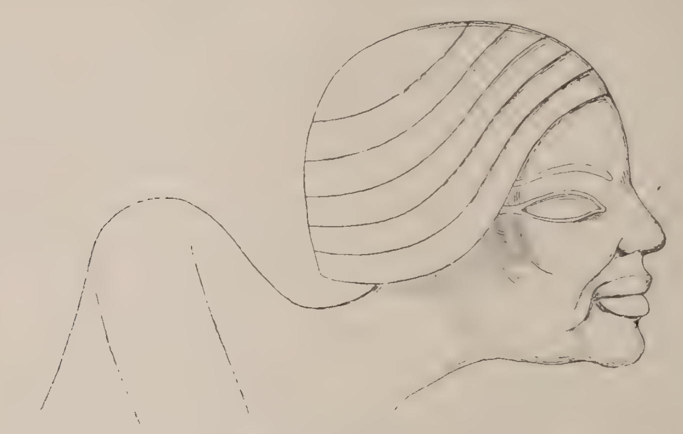
Premier tombeau d'El-Amarna, montant de la porte d'entrée.

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl. 35 b.)

miers cartouches, plus petits que les deux autres, sont surmontés d'un disque entre deux plumes d'autruche ; ces deux derniers étaient sans doute ceux destinés à contenir les noms du dieu. Derrière le roi est la reine, vêtue, chaussée et coiffée comme le roi : elle tend les deux mains en signe d'adoration. La coiffure du roi repose sur huit *uræus* surmontées du disque solaire sous d'immenses cornes de bélier. Au milieu des cornes sont trois disques surmontés chacun d'une couronne blanche : chaque couronne est elle-même surmontée d'une *uræus* coiffée du disque. De chaque côté des couronnes est une plume d'autruche suivie d'une grande corne de bœuf remontant en haut et qui va s'adapter aux cornes de bélier par sa partie inférieure. Après la corne de bœuf, de chaque côté, une *uræus* se lève sur sa queue, la poitrine gonflée : elle est coiffée du disque entre les deux plumes qui surmontent d'ordinaire la coiffure d'Amon. A chaque extrémité des cornes de bélier sont suspendues par leur queue deux *uræus* également coiffées du disque. La coiffure de la reine ressemble à celle du roi, sauf qu'elle comprend dans sa partie initiale neuf *uræus*, qu'elle n'a que deux disques dans sa partie principale et par conséquent que deux couronnes blanches, que ces deux couronnes ne sont point surmontées d'*uræus*, puisque les deux *uræus* coiffées du cartouche se trouvent entre les deux couronnes, et qu'à l'extrémité des cornes de bélier est suspendue seulement une *uræus* coiffée du disque en chaque côté. Derrière la reine sont aussi trois filles du couple royal ; la première, placée au-dessus des deux autres, tenant un sistre qu'elle agite dans sa main gauche. Les deux sœurs qui sont sous la première sont presque complètement effacées. Effacés aussi les personnages qui, sur deux rangs superposés l'un à l'autre, composaient le second registre. Le bas du tableau est aussi occupé par une rédaction de l'hymne à Aten ; à l'extrémité gauche de laquelle est Nehsi, un genou en terre, levant les deux mains en signe d'adoration, vêtue d'une longue robe à plis et chaussé de sandales, comme en face.

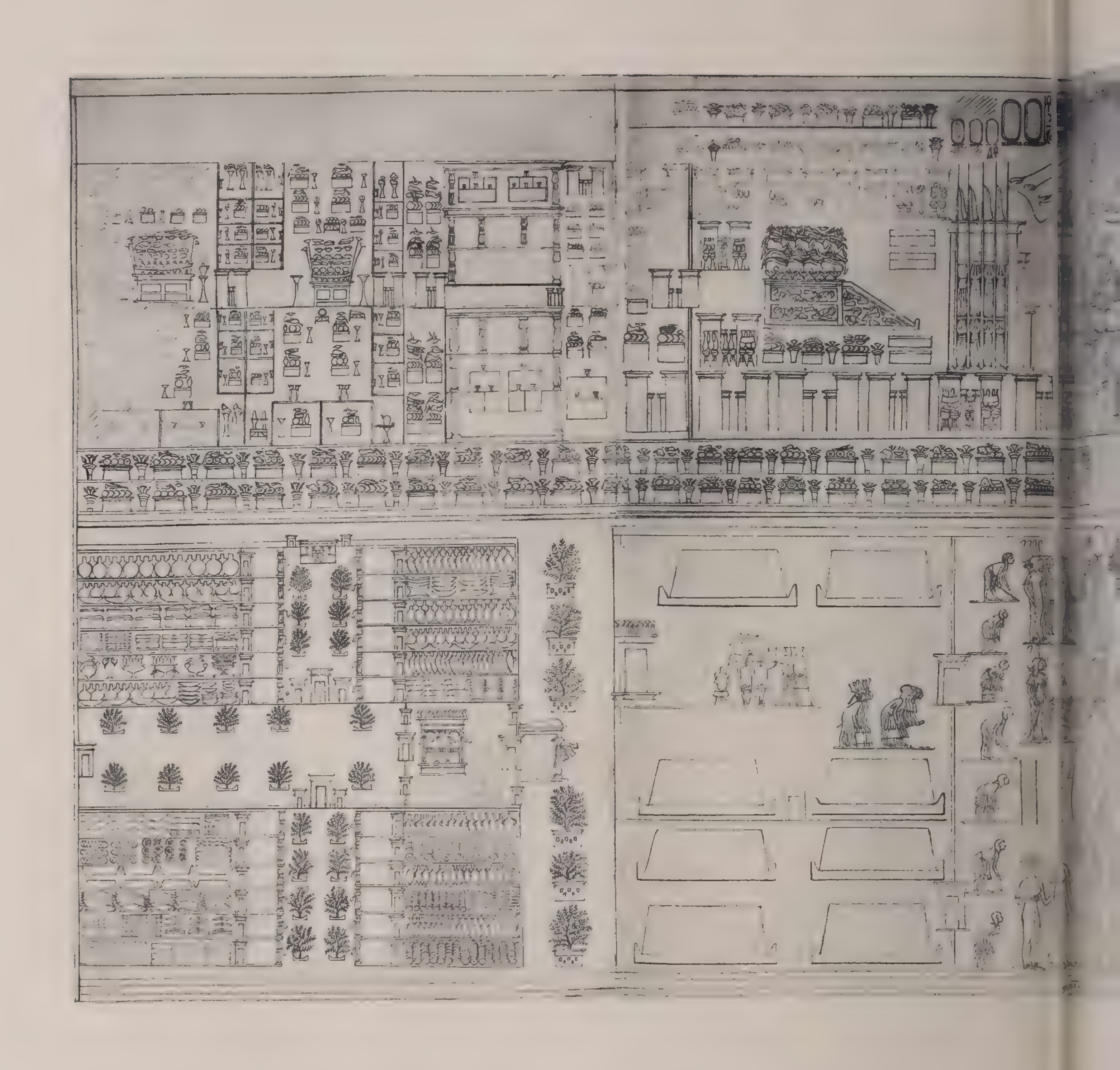
Si nous pénétrons dans le tombeau, la partie du mur d'entrée qui se trouvait à droite contenait encore une scène religieuse. Au milieu, le roi, coiffé de la couronne rouge, dans le même appareil, suivi de sa femme, vêtue de même, mais ayant la coiffure ordinaire des dames égyptiennes,

est debout devant des tables chargées d'offrandes de toutes sortes, légumes, viandes, fleurs, liquides, fruits : il présente au dieu dont les rayons l'entourent quelque chose qui a disparu, et la reine a entre ses mains levées des fleurs qu'elle présente aussi. Derrière leurs parents sont quatre filles, superposées les unes aux autres deux à deux : les deux plus élevées s'occupent à regarder un bouquet que la première montre à sa cadette ; les deux placées en dessous offraient des objets au Dieu, mais tout est très indistinct. Devant le roi et les tables d'offrandes sont deux prêtres, courbés et chaussés de sandales, dont le premier apporte une sorte de pyramide



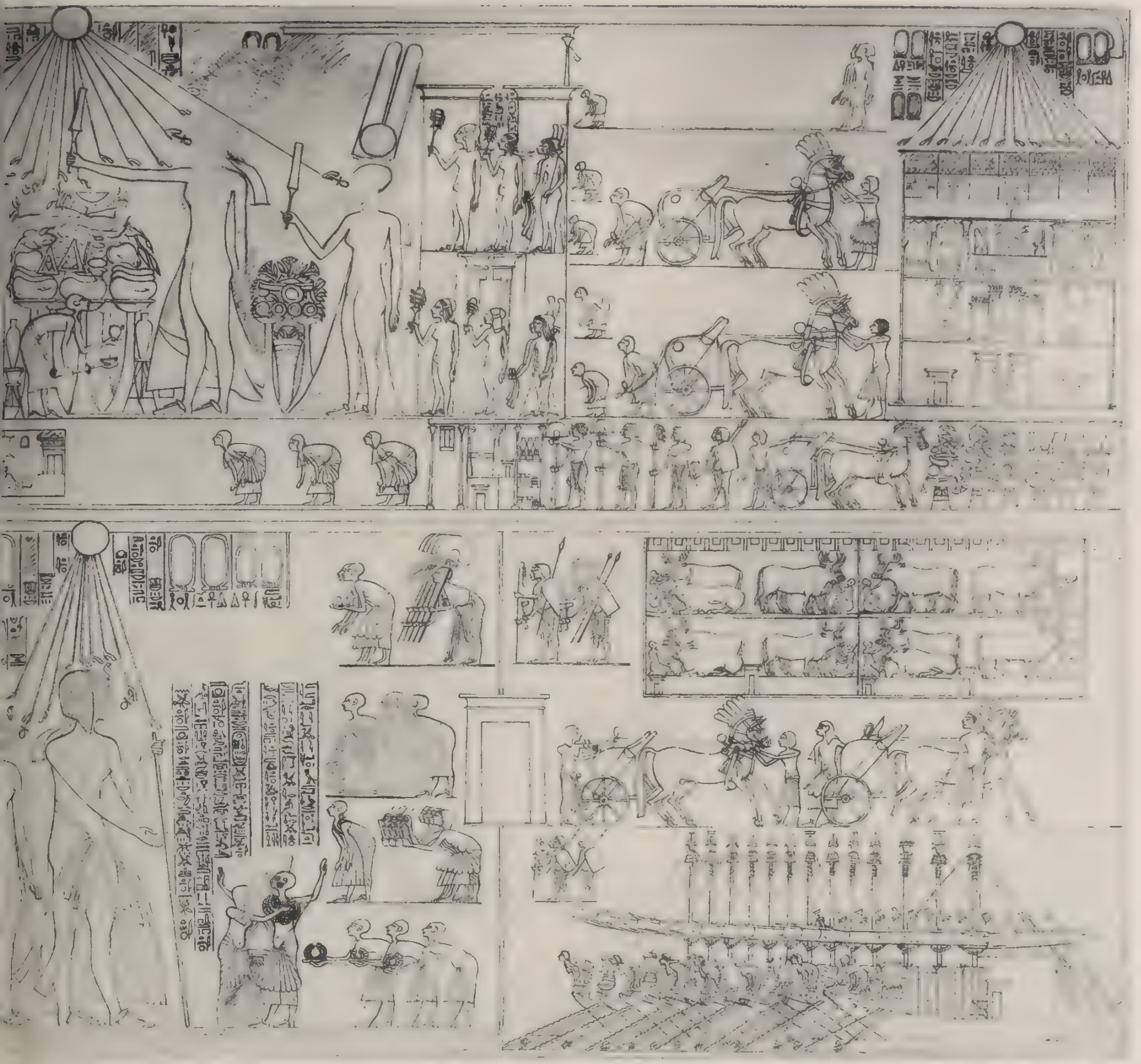
Tête d'un suivant d'Aménophis IV dans un tombeau d'El-Amarna
(d'après Lepsius, III Abth, pl. 91).

d'offrandes à triple étage, et le second sans doute des pains, dont ils vont aller grossir ce qui se trouve déjà devant le Dieu. Au-dessus d'eux sont trois porteurs d'éventails au haut d'une hampe : ils sont faits de main de maître, ont une physionomie vraiment vivante, comme on pourra en juger par la tête de l'un d'eux qui est ici donnée. Au-dessous des offrandes, on voit un personnage, qui doit être Nehsi chaussé de sandales, dans la posture courbée si gênante qui semble avoir été de règle à la cour d'Aménophis IV, vêtu d'une robe à plis qui laisse toute la poitrine et le dos découverts à partir du nombril et dont la partie supérieure tombe sur le jupon : il présente au roi deux vases de forme conique, ou peut-être deux fruits. Il est suivi d'un autre personnage dont on ne voit plus que la partie



Troisième tombeau d[…]

(D'après les dessins de […]



Phototypie Berthaud, Paris.

MARNA, PAROI DE DROITE.

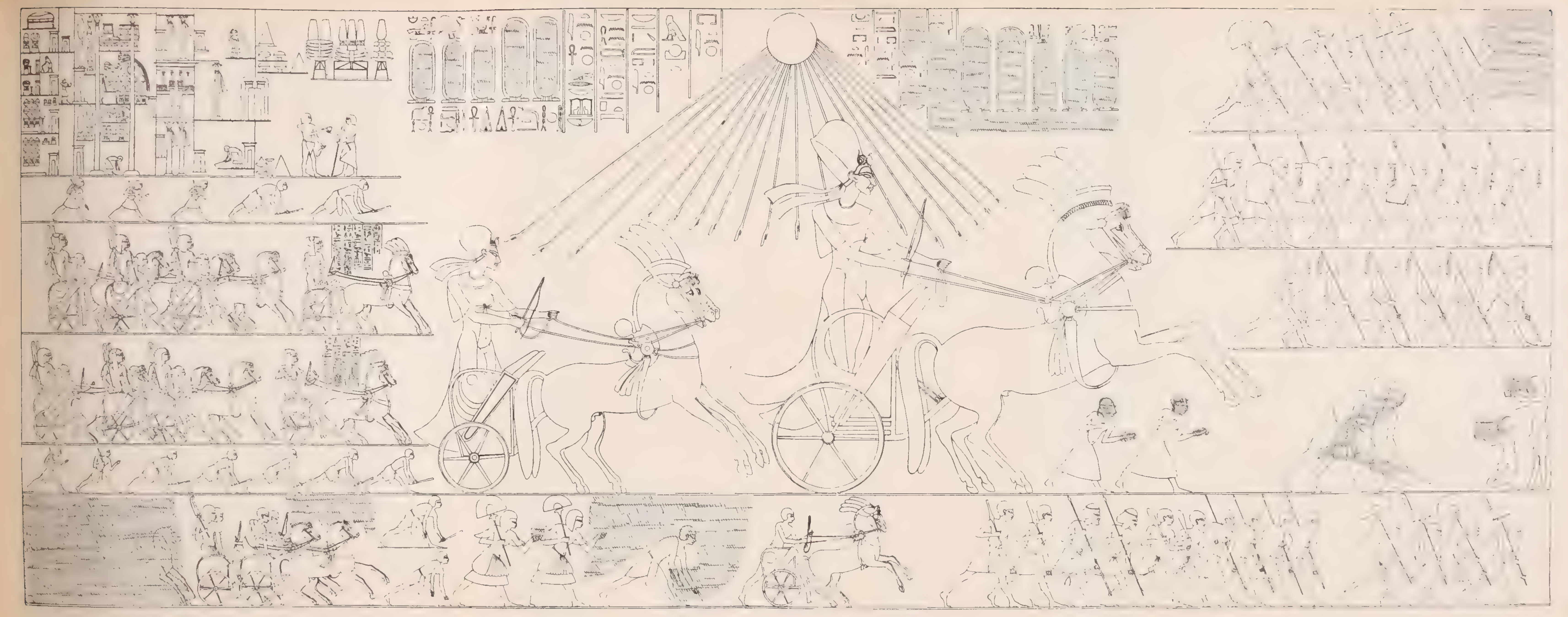
(L'hôte, papiers, XI, pl. 8.)

inférieure. Derrière ce dernier personnage, sur deux plans, trois en haut et deux en bas, se voient cinq personnages, qui appartenaient aussi au sacerdoce nouveau et qui apportent les offrandes nécessaires au culte. Dans un registre inférieur à moitié effacé, se voit la foule des officiers de second ordre, porte-éventails, porte-plumes d'autruche, saïs et autres, pendant qu'à l'extrémité droite on voit deux chars à deux chevaux dans lesquels sont venus les personnages principaux de cette scène : les cochers sont descendus et regardent vers le dieu, mais ils ont soin de ne pas abandonner les rênes qui retiennent leur attelage.

La paroi qui suivait à droite devait être consacrée à des scènes militaires : elle est complètement détruite et à peine si Nestor L'hôte a pu distinguer quelques soldats, avec ou sans bouclier, armés du sabre recourbé. Du mur qui faisait face au mur d'entrée il ne reste que quelques traits qui ont cependant permis de reconnaître dans la partie gauche une nouvelle scène religieuse dans laquelle le roi présente au Disque un plateau chargé de mets, devant une table sur laquelle tombent quelques-uns des rayons du disque. La reine est présente derrière son époux. Au-dessous des deux personnages royaux on voit trois personnages courbés à l'invraisemblable. Tout ce mur avait été martelé, puis recouvert de stuc sur lequel les chrétiens avaient peint des figures de saints également effacées. Du mur de gauche faisant face au mur de droite, il ne reste plus rien, ou du moins Nestor L'hôte n'a rien dessiné qui s'y rapporte. La paroi gauche du mur d'entrée est au contraire entièrement conservée et elle représente la collation faite par Pharaon d'insignes honorifiques à son serviteur Nehsi. Il n'y a qu'une seule scène disposée en trois registres dont le premier, celui du haut, occupe environ les deux tiers de la hauteur totale de la paroi.

A peu près au milieu de la paroi, le roi dont la figure est martelée, avec sa femme et l'une de ses filles dont tout vestige à peu près a disparu, jette des objets d'or que trois hommes courbés reçoivent dans leurs mains tendues. Derrière ces trois hommes est debout, vêtu d'une robe à triple étage qui lui laisse nu tout le haut du corps, le bénéficiaire des largesses pharaoniques, Nehsi sans doute, en personne. Derrière lui trois autres hommes, invraisemblablement courbés, apportent divers objets dont on ne

peut guère distinguer que les anneaux d'or portés par les premiers. Au-dessus d'eux sont quatre petites tables chargées de colliers, d'anneaux d'or et d'autres objets ayant rapport à la cérémonie. Par dessus les tables, sont rangés deux à deux six personnages qui semblent porter au Pharaon les objets qu'il va donner à celui qui est l'objet de la distinction conférée. Encore au-dessus d'eux sont quatre porte-éventails et six personnages qui n'ont rien à la main et qui se contentent sans doute de regarder ce qui se passe. Derrière le roi, la mère et la fille aînée sont trois autres filles, dont une assez petite, accompagnées par deux suivantes. Au-dessus d'elles sont huit porte-plumes d'autruche rangés deux par deux. Le roi, la reine et leur fille sont dans une sorte de loge, au-dessus de laquelle rayonne le disque divin : les trois personnages sont appuyés sur le devant de la loge que je ne saurais mieux comparer qu'aux avant-scènes de nos théâtres contemporains. Elle est surmontée d'une sorte de corniche à gorge, couronnée elle-même par des *uræus* coiffées du disque avec les deux grandes plumes d'Amon. Comme il fallait que les rayons pussent arriver jusqu'aux acteurs royaux de cette scène, la corniche est coupée au milieu. Cette loge se trouvait au fond d'un bâtiment ou d'une salle dont deux murs seulement sont figurés sur un plan plus bas que celui de la loge à cause des nécessités du dessin qui ne connaissait encore qu'un rudiment de perspective : ces murs ont aussi des corniches et sont surmontés d'une ligne d'*uræus* exactement comme la partie supérieure de la loge. En avant de cette salle était une haute colonnade, indiquée par deux colonnes : il devrait y en avoir trois, mais comme le plan de la troisième se confondrait avec le mur de gauche de la salle, on ne l'a pas représentée. Ces colonnes sont en bois, très hautes, à chapiteaux à fleur de lotus entourée de banderolles qui flottent au vent. Elles sont surmontées d'un abaque, puis d'une architrave et enfin d'une corniche. C'est par ce portique sommairement représenté qu'entrent les acteurs secondaires de la scène pour paraître en présence du roi et de la reine. C'est ainsi, du moins, que je comprends cette disposition que nous retrouverons partout où nous rencontrerons des maisons représentées. Dans les registres inférieurs sont rangés les bas officiers autour d'offrandes, courbant le dos, les mains sur leurs genoux, pour aider à leur posture ; puis en dessous sont des gens qui ac-



Tombeaux d'El-Amarna. Troisième tombeau du Nord. Seconde chambre, paroi de gauche
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 92 et 93).

clament le bénéficiaire, qui lèvent les bras en l'air, qui se prosternent jusqu'à terre, des porteurs d'éventails, de plumes ou de bouquets, des femmes qui regardent ce qui se passe, tout un groupe d'hommes qui se haussent les uns par dessus les autres pour arriver à voir quelque chose. Vers l'extrémité gauche peut-être y avait-il une porte, mais la chose n'est pas certaine.

Outre cette salle, il y avait dans ce même tombeau une niche dans laquelle une porte donnait entrée. La niche et sa porte étaient décorées ; mais il n'en reste plus que les parties de droite. La porte dans son montant de droite contient une très belle sculpture représentant un personnage levant les mains en signe d'adoration, ayant devant lui sa femme ou sa sœur, fait le même geste. Je crois en effet que c'est le fils du défunt faisant un acte du culte funéraire. Il a la tête nue, et tout le haut du corps n'a pour vêtement qu'un triple collier autour du cou : il porte aux pieds des sandales, pendant que la femme a les pieds nus. Sur la paroi droite de la niche, nous assistons aussi à un acte du culte funéraire que rend à Nehsi et à sa femme un de leurs enfants, sans doute le fils aîné qui présente un bouquet. Le défunt est assis sur un siège, devant une table d'offrandes chargée de mets. Il a derrière lui sa femme nommée Abnem. Un peu au-dessous de Nehsi, assis sur un siège qui ressemble beaucoup au sien, est un homme, quelque fils qui l'aura précédé dans la tombe ; près de la femme, et aussi un peu en dessous, sont deux femmes debout, sans doute deux filles dont la vie aura été finie avant celle de leurs parents. Nehsi a pour coiffure la petite perruque des Égyptiens ; sa femme porte la grande perruque de cérémonie, surmontée d'une fleur et d'un bouton de lotus. Elle porte par-dessus le tout le vase à onguent d'où s'échappaient les huiles parfumées, qui découlaient sur la tête, comme l'onguent qui arrosait la barbe d'Aaron [1].

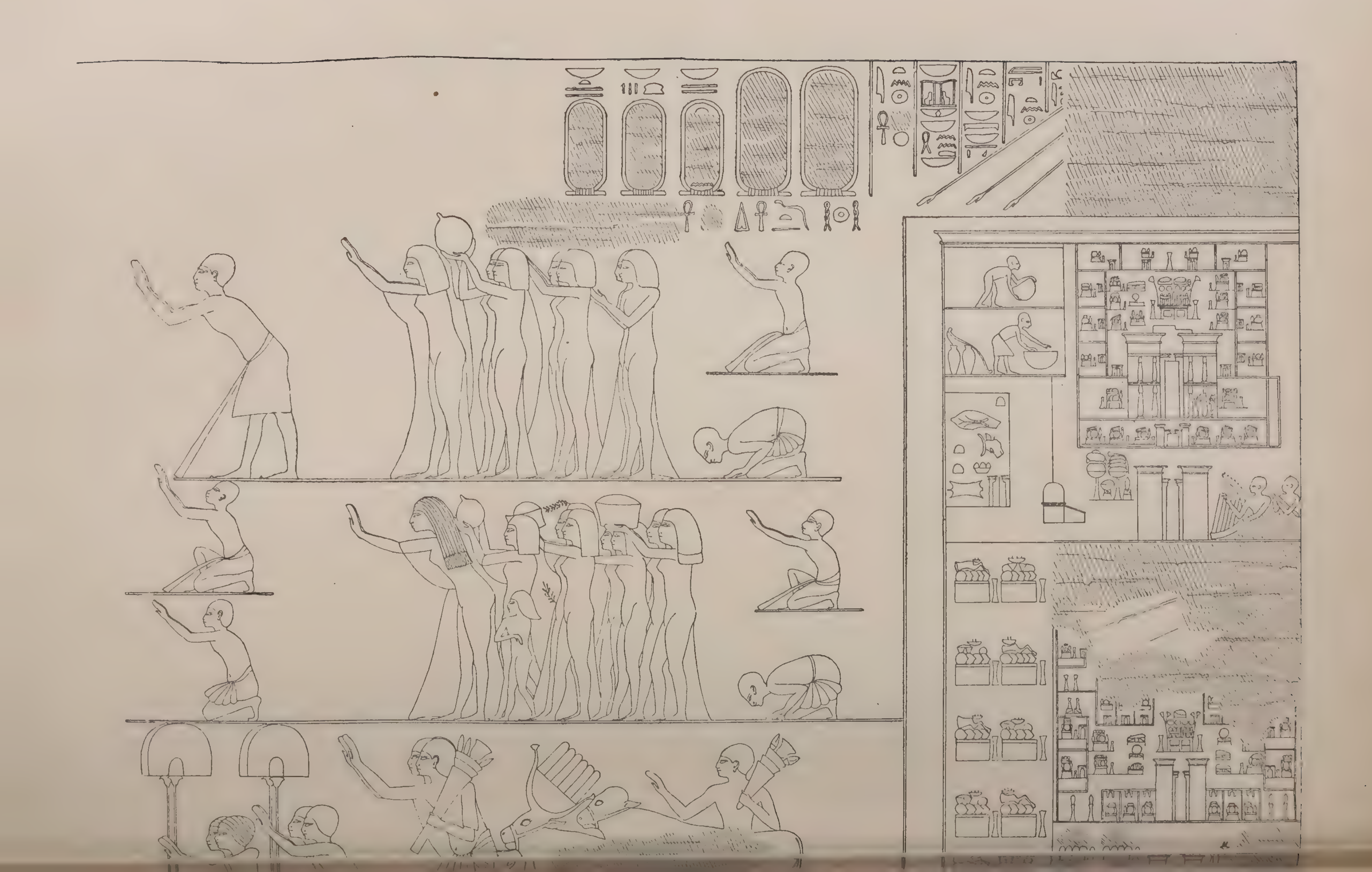
Le second tombeau est celui d'un certain Pentou. Il n'a pas résisté aux ravages du temps et il était déjà en grande partie détruit au temps où Nestor L'hôte se trouvait à El-Amarna. Cet artiste n'en a pris, non plus que l'expédition prussienne, aucun dessin et voici ce qu'il se contente de dire

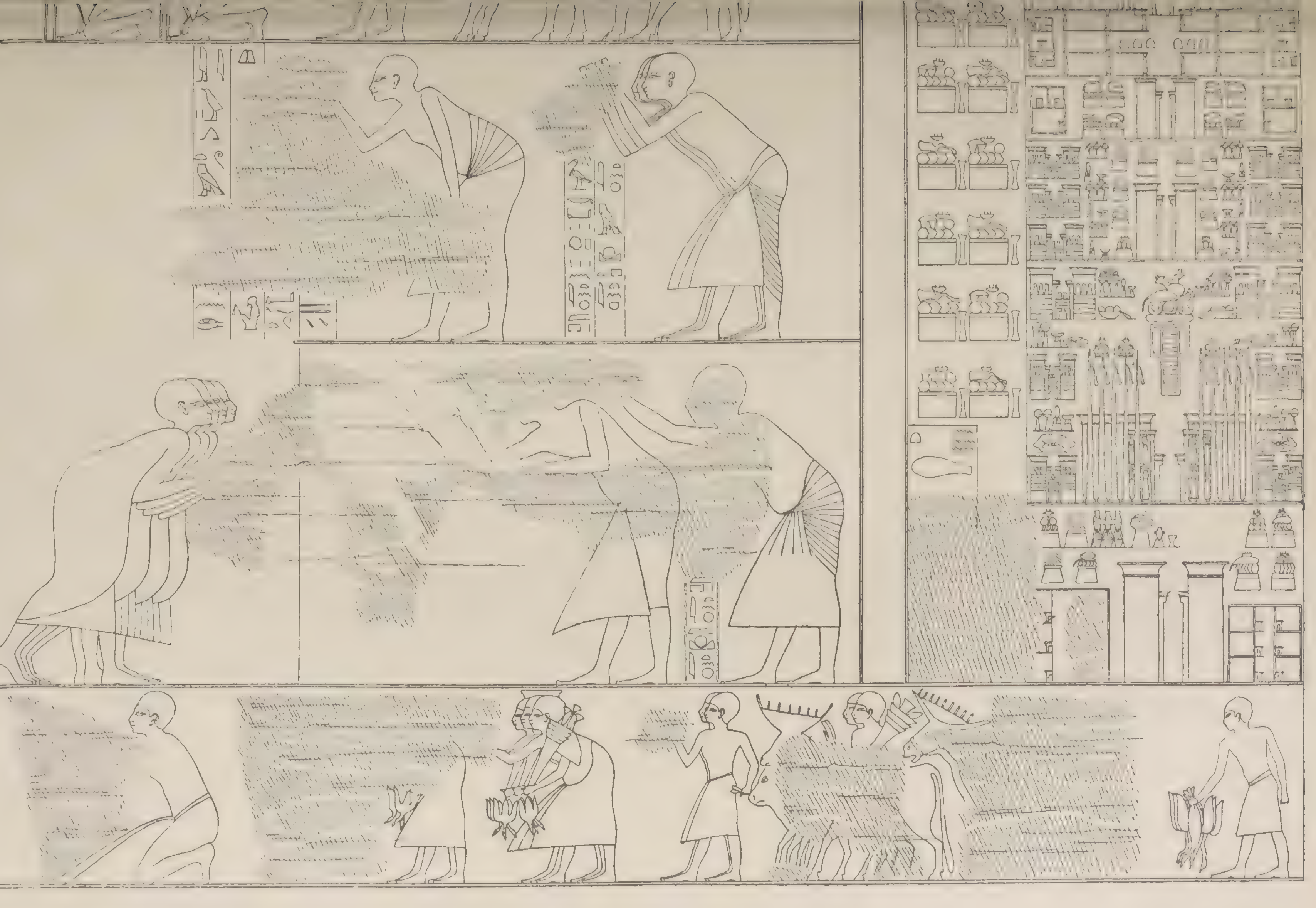
1. *Psaume CXXXI*, v. 2.

de ce tombeau : « Il n'a pas été achevé et ce qui en existe, c'est-à-dire l'encadrement extérieur, les deux montants intérieurs de la porte et la paroi de gauche du couloir est presque entièrement détruit. Voici ce qu'on y reconnaît : l'encadrement extérieur de la porte présente, comme celui du tombeau suivant, les cartouches déjà recueillis aux autres : de chaque côté un personnage debout en adoration. Les montants offrent quatre colonnes d'hiéroglyphes avec les cartouches tous mutilés. Les montants intérieurs représentent un personnage debout, à tête rase et en adoration : dix colonnes d'hiéroglyphes l'accompagnent. La paroi de gauche présente le roi, la reine et ses filles, debout et faisant une offrande au soleil dont les rayons se terminent par des mains. Derrière la famille royale marchent sur deux rangs les porteurs de plumes et d'éventails, flabellifères, puis les gardes du corps inclinés et tenant leur arme abaissée ; enfin les chars et la suite du roi. Une autre scène d'adoration se continuait (*sic*) ; mais elle est détruite. Au-dessus de cette scène on en voit une autre analogue ; mais, au lieu de cortège de chars et de soldats, on voit des barques réunies et dont les mâts sont terminés par des enseignes [1]. Les très petites portions qui ne sont pas gâtées m'ont offert un travail d'un fini et d'une perfection rares [2]. La sculpture est, comme aux autres hypogées, partie dans la pierre, partie dans le stuc ; la nature des roches n'était pas très bonne, on nivelait au moyen du stuc les parois dans leur entier et le sculpteur travaillait l'une et l'autre [3]. »

Le troisième hypogée est celui de Rameri qui était grand prêtre, *ourmaou*, du nouveau culte : c'est dire que nous devons nous attendre à trouver une décoration avant tout religieuse. C'est en effet ce que nous allons rencontrer. Ce tombeau se divise en trois chambres, dont la première est ordinairement appelée vestibule, la seconde salle principale et la troisième seconde salle ; comme cette dernière n'a été que dégrossie, elle ne comporte aucune décoration. Le vestibule et la salle principale étaient décorés ; mais il ne reste presque plus rien du premier. « La porte d'entrée était

1. Nestor L'Hôte a mis ici en note : v. le tombeau suivant.
2. Je n'ai rien trouvé dans les dessins qui se rapporte à ce second tombeau, quoiqu'il semble bien résulter de ces paroles que des dessins avaient été faits.
3. Nestor L'hôte, *Papiers*, vol. III, f. 281 verso.





Tombeaux d'El-Amarna. Troisième tombeau du Nord. Partie gauche de la paroi du fond, seconde chambre (d'après LEPSIUS, III Abth., pl. 94).

décorée de chaque côté, dit Nestor L'hôte, de quatre colonnes[1] renfermant les légendes et cartouches déjà sculptés aux précédents tombeaux. La porte d'entrée de la pièce principale est tout à fait semblable. Les corniches ont été peintes. De chaque côté de la porte d'entrée de la salle principale se trouve la légende royale analogue à celle dessinée de la paroi gauche du vestibule. Les montants intérieurs de la porte étaient décorés chacun d'un personnage debout, la main levée en adoration, le même que celui de la paroi de droite de la salle principale. Les hiéroglyphes sont fort endommagés[2]. » On voit, après ces paroles, que, sauf la salle principale ou la seconde des trois salles, nous ne pouvons nous attendre à trouver une décoration intacte; cependant la paroi gauche du vestibule peut encore être décrite.

Ce mur d'entrée n'a été copié qu'en partie par Lepsius, soit que les peintures aient été trop endommagées, soit que l'égyptologue allemand n'ait pas jugé digne de s'attarder aux autres scènes[3]. La partie qu'il a copiée est du plus haut intérêt, car elle nous montre, ni plus, ni moins, la cérémonie dans laquelle eut lieu l'intronisation de Rameri en qualité d'*ourmaou*, ou de *grand voyant* du temple d'Aten. La représentation est coupée dans son milieu, et l'on voit à droite les colonnes à banderolle d'un édifice sous lequel devait se trouver le roi. Les acteurs qui ont été conservés sont également placés dans une vaste salle soutenue par deux colonnes à chapiteau en forme de bouton de fleur qui commence à s'ouvrir : ces colonnes semblent démesurément hautes, mais ce n'est là qu'un artifice du dessinateur qui avait à placer un grand nombre de personnages. Tout d'abord au sommet du tableau sont quatre porte-ombrelles royales, ce qui indique avec évidence la présence du roi. Derrière eux sont quatre hommes, courbés comme les premiers, tenant un bâton à la main : ce sont les policiers chargés de veiller sur le cortège royal. En dessous sont quatre scribes sous les ordres d'un chef; le dos courbé en pré-

1. Il s'agit de colonnes d'hiéroglyphes et non de colonnes architecturales, comme on pourrait peut-être le croire.

2. Nestor L'hôte, *Papiers*, vol. III, fol. 282 verso.

3. *Denkmæler*, Abth. III, pl. 97 *b*. Nestor L'hôte n'a pas copié ce mur; de même Lepsius n'a copié qu'en partie le mur dont il va être question.

sence du souverain maître, ils enregistrent avec ardeur les paroles qui sont prononcées. Au bas du tableau se voit le groupe principal, à savoir Rameri en personne, placé sur un pavois et porté par quatre prêtres d'ordre inférieur : il est agenouillé et tend les mains en signe d'adoration. Derrière lui, à terre, est un personnage qui lève aussi les deux mains; en avant, un autre vêtu d'un pagne et d'une robe à courtes manches se courbe en adoration, et un second est agenouillé à terre, les deux mains levées. C'est à ce groupe et surtout au principal personnage que le Pharaon qui devait être dans le balcon supérieur adresse les paroles gravées en avant et au-dessus du groupe : « Dit le roi qui vit de vérité, le maître des Deux Terres, *le Soleil aux belles transformations*, *l'unique sorti du soleil*, au *grand voyant*[1] du Disque, Rameri : Voici que je te fais pour moi *grand voyant* du Disque dans le temple du Disque dans la ville *La splendeur du Disque*; offre-lui des sacrifices à ton gré, ô mon serviteur[2], qui écoutes toute instruction que t'a envoyée le maître de ton âme et l'exécutes; mon cœur est satisfait de ta conduite au point que je t'ai donné cette dignité et que je te dis : Mange les provisions du Pharaon, vie, santé, force, ton maître, dans le temple d'Aten. » A quoi le bénéficiaire de cette insigne faveur « le *grand voyant* du Disque dans le temple du Disque dans la ville *La splendeur du Disque*, dit : Elles sont nombreuses les choses que tu sais donner, ô Disque... qui fais exister les (générations des hommes)[3]; ô bon maître, brille, ô Disque qui es éternel[4]. »

Les deux registres inférieurs présentaient des personnages qui, de loin, participaient à la cérémonie ou se contentaient de la regarder. Dans celui du bas, on voit un char, et à l'extrémité droite des porte-enseignes et des femmes qui se livrent à la joie, avec un enfant au milieu d'elles. C'est à ce seul tableau que se borne malheureusement ce que nous connaissons de la décoration de cette paroi; peut-être pourrait-on encore voir la décoration entière, c'est ce que seule l'inspection des lieux nous apprendra.

1. C'est ainsi que je traduis le titre égyptien *Ourmaou*.

2. Ce mot que je traduis par *serviteur* et qui signifie proprement : celui qui *écoute le cri*, la voix, l'ordre, est un titre sacerdotal qui fut fort fréquent par la suite dans les temples thébains.

3. Ces mots sont entre crochets parce que le texte est mutilé. Ils ne donnent certainement qu'une traduction fort imparfaite.

4. J'ai rattaché les cinq lignes qui se trouvent en avant de Rameri aux quatre placées en arrière.

Les colonnes de cette salle étaient coloriées et ornées de dessins pris dans le règne végétal, lesquels devaient être du plus bel effet, avec une scène sur laquelle rayonne le disque : toutes étaient marquées au nom de Rameri. Les montants de la porte sont ornés de deux scènes qui se correspondent l'une à l'autre : à droite, Rameri, debout, un quadruple collier autour du cou, vêtu d'une robe transparente qui lui laisse le ventre à découvert, les pieds chaussés de sandales, lève les mains et récite un hymne au Disque : à gauche; c'est la femme de Rameri, Senouro, qui fait la même récitation : elle est vêtue d'une robe transparente, porte un quadruple collier autour du cou et est coiffée d'une perruque longue surmontée d'une fleur et de deux boutons de lotus avec le cône à onguent. De chaque côté, l'hymne à Aten se continue en lignes horizontales sous la scène.

Mais avant cette scène, la porte d'entrée et la paroi de droite contiguë à cette porte étaient ornées. La porte présentait à l'intérieur une décoration peu ordinaire et qu'on ne trouve que dans cette nécropole. Au-dessous de la corniche, au-dessus de la baie, les cartouches du dieu, du roi et de la reine, puis deux hymnes très courts au double de Râ, c'est-à-dire au roi ou au dieu, pour qu'il donne la demande que lui fait le défunt représenté à droite, un genou en terre comme flabellifère, portant son insigne sur l'épaule gauche, ayant au cou un collier d'un seul rang; à gauche, tenant la plume et son mouchoir dans la main gauche et portant au cou un collier à double rang. Puis, le long des jambages, descendent trois colonnes d'hiéroglyphes de chaque côté, où le Disque est invoqué comme la vie des Ancêtres.

La paroi de droite de la seconde chambre est ornée d'une immense composition qui n'a pas moins de $7^{m},20$ de longueur et qui dut nécessiter au sculpteur et au dessinateur, en attendant le peintre, un travail immense. Ce sont les fonctions particulières de Rerima en tant que chef de la *maison blanche* du Pharaon et de *grand prêtre* d'Aten qui en forment le sujet. Cette composition peut se diviser en deux parties et je vais décrire le très beau dessin qu'en a fait Nestor L'hôte, dessin que le lecteur pourra voir ici et qui lui donnera une idée du travail qu'il fallut aux artistes de l'Égypte pour mener à bonne fin cette composition, en lui

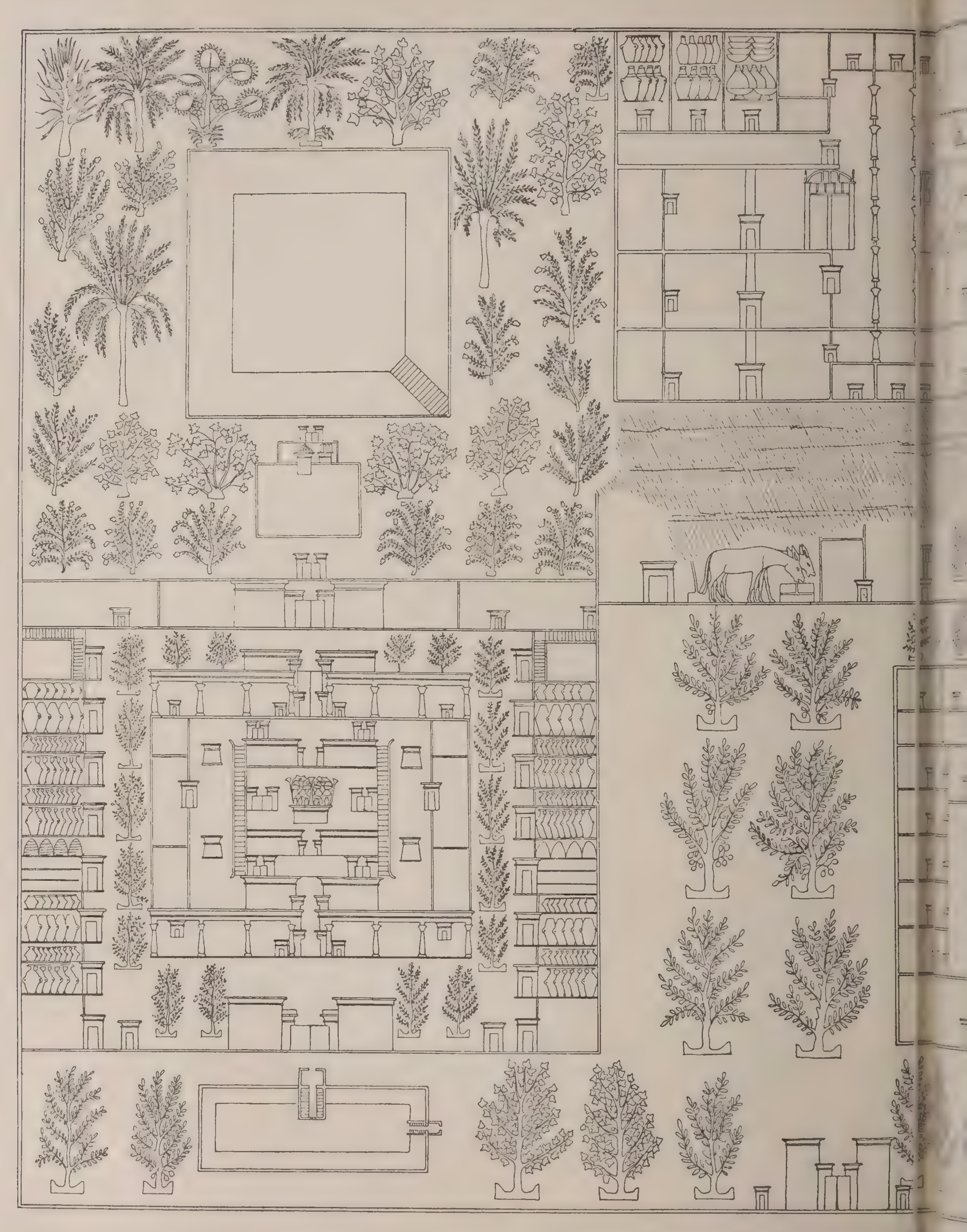
montrant la patience du dessinateur français. La *maison blanche* du Pharaon, ce n'était plus ni moins que les vastes magasins où le roi d'Égypte amoncelait les provisions de toute sorte qui lui étaient nécessaires pour faire vivre d'abord sa maison et pour faire exécuter les travaux que faisaient les artistes attachés à sa cour. On l'appelait *maison blanche* parce que sans doute elle était blanchie à la chaux, comme le sont encore les bâtiments appartenant au gouvernement dans la Haute-Égypte[1]. Rien n'est plus semblable, à mon sens, aux maisons de l'ancienne Égypte que certains grands couvents de l'Égypte moderne, par exemple ceux de Bousch-Qorah et de Moharraq que presque personne ne visite, et qui auraient pu donner aux égyptologues l'idée de ce qu'était une maison importante dans l'ancienne Égypte. Ils se composent d'une très grande enceinte affectant une forme rectangulaire plus ou moins régulière, n'ayant qu'une ouverture arrondie au-dessus d'une large baie carrée. Près de cette porte sont les logements des portiers et des magasins pour les fourrages ou les instruments aratoires, et aussi des étables pour le menu bétail. A une centaine de pas plus loin vers l'intérieur, une nouvelle enceinte moins élevée, rectangulaire aussi, avec des étables pour les gros bestiaux, bœufs et vaches, chameaux, ânes, avec des magasins pour les fourrages, pour toutes les opérations agricoles qui ressortent à l'entretien et à l'utilisation des animaux qui ont chacun leur quartier séparé, soigneusement barricadé afin d'empêcher les vaches et les bœufs de passer dans le quartier des ânes, ceux-ci dans le quartier des chameaux. Plus loin encore se dresse un nouveau mur et s'ouvre ou se ferme une nouvelle porte donnant entrée dans le couvent proprement dit. Ce couvent se compose, au nord et à l'est de l'aire qu'il occupe, des divers bâtiments nécessaires pour la vie générale, cuisine, boulangerie, fours, tisseranderie, etc. A l'extrémité opposée à l'entrée, c'est-à-dire au sud, sont les cellules des moines, bâties sur une double file, diverses de forme et de grandeur selon les divers états d'avancement dans la vie religieuse, réduits sombres, étroits, n'ayant qu'une

1. M. Maspero a déjà fait cette remarque dans le tome II de ses *Études égyptologiques*, p. 37-38. Je diffère de sentiment avec lui en ce que je crois qu'il y avait plusieurs *doubles maisons blanches*, les unes destinées à l'or et à l'argent, les autres aux diverses choses qui pouvaient entrer dans ces magasins.

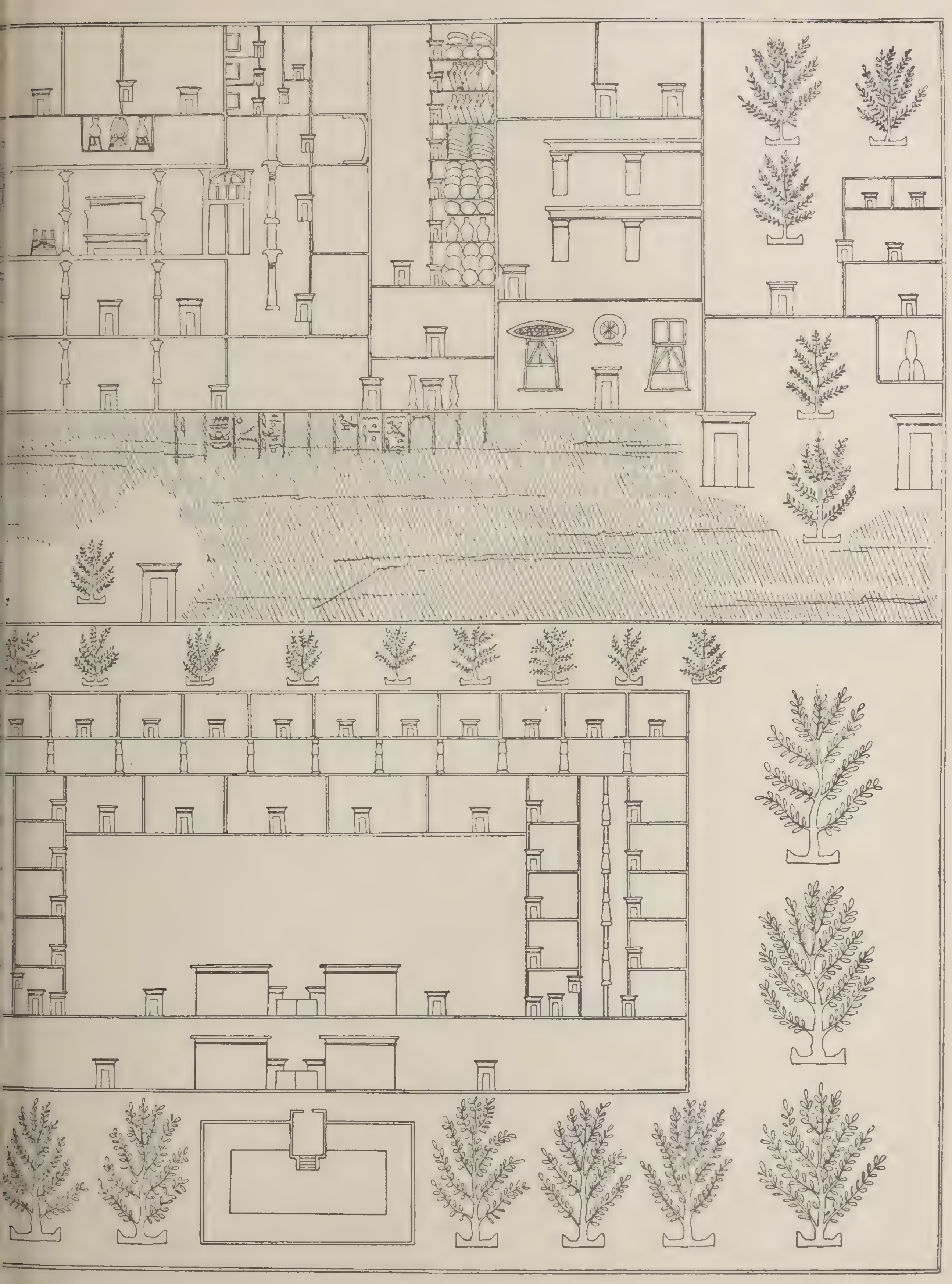
toute petite porte qui permet d'entrer si l'on se courbe, pour les novices, chambres spacieuses, ou même véritable petite maison à deux étages avec une terrasse pour les religieux élevés en dignité. A l'ouest est la maison du supérieur, avec étage et rez-de-chaussée : celui-ci servant de chambre de débarras où l'on entasse tout ce que l'on veut; l'étage, auquel on arrive par un escalier bien fait, montrant tout au long les appartements qui se commandent tous l'un l'autre, tandis que les cellules que nous avons vues ont toutes leur ouverture sur la rue. Cette maison a devant elle une aire très large, au centre de laquelle est bâtie l'église. Telle est en gros l'économie d'un monastère copte; nous allons voir que les palais des Pharaons ou de ses hauts officiers n'en différaient pas beaucoup.

Les sculptures de la paroi droite de la seconde salle ont en effet trait à une double scène ayant rapport avec les fonctions de Rameri en tant que préposé à la double *maison blanche*, ou plutôt elles reproduisent un double moment de la même scène, c'est-à-dire de la visite des magasins faite par le Pharaon. Ces magasins étaient immenses : l'artiste n'en a pris ici que ce qui lui convenait, ayant déjà représenté les autres parties de ce qu'on pourrait appeler les *docks* de Khouenaten. C'est pourquoi l'on ne voit, ni dans le tableau du haut, ni dans le tableau du bas, l'entrée principale de cette vaste agglomération de maisonnettes séparées : les deux scènes ne sont unes que par le but de la représentation : on a sculpté diverses parties de l'immense *schouneh* pharaonique. L'entrée première d'une partie de ces magasins généraux serait à droite du tableau supérieur que domine un disque envoyant ses rayons qui se terminent comme d'habitude, c'est-à-dire par la main prête à recevoir les offrandes ou à donner en échange la vie. Cette entrée se compose d'un pylône entre deux autres portes. Ce pylône conduisait dans une cour et vis-à-vis du premier pylône, s'entrouvait un second plus orné qui était l'entrée d'une seconde cour sur les côtés de laquelle régnait une double galerie dont le toit était soutenu par des colonnes ornées, ou non, de longues banderolles flottant au vent : dans ces galeries sont des provisions entassées avec ordre. Le pylône représenté avec la première galerie ne permet pas de les voir, mais elles sont visibles à la seconde. Ces deux galeries étaient suivies, ou précédées, je ne sais trop, d'autres chambres closes qui longeaient la cour : la porte de celle de droite est repré-

sentée ainsi que les provisions qu'elle contenait : celle de gauche ne pouvait être représentée que par les provisions qu'elle contenait et que le dessinateur a rejetées en dessous du premier pylône, en avant du troisième char, faute de place et faute aussi de connaître les règles de la perspective. Le Pharaon et sa famille, suivis de leurs officiers, ayant traversé les deux pylônes d'entrée, ont laissé les trois chars dans la cour de service : les conducteurs sont descendues et tiennent les rênes, regardant le roi qui s'éloigne, pendant qu'un palefrenier contient les attelages et que tout au sommet du tableau deux personnages regardent ce qui se passe : en avant du char du bas est l'escorte pharaonique composée de lanciers portant le bouclier passé au bras gauche et une hache dans la main droite, de gens armés d'une sorte de fléau avec lequel ils cassaient la tête des ennemis et de deux rangées de porte-éventails ou flabellifères ; au-dessus d'eux sont rangés, un par un, cinq fonctionnaires qui se tiennent courbés en deux et dont le supérieur a le bâton de commandement. Cette cour était fermée par un mur dans lequel se trouvait un nouveau pylône représenté deux fois, que traversent quatre filles du roi, armées du sistre, et suivies chacune de son flabellifère tenant l'insigne de sa fonction à la main gauche et un mouchoir de cérémonie à la main droite. Le pylône donnait entrée dans une nouvelle cour le long du côté droit de laquelle régnait une galerie soutenue par des colonnes de bois, galerie seulement amorcée en haut ; à gauche étaient des chambres closes surmontées d'un étage en forme de galerie soutenue par des colonnes, ayant des fenêtres au mur extérieur. En avant de ce bâtiment qui devait sans doute courir le long de la cour mais qui n'a été représenté que sommairement, sont trois personnages de la suite du roi. Le Pharaon et sa femme occupent la partie supérieure du tableau au-dessous des rayons du disque et des cartouches à peine indiqués. La reine, entre le roi et ses filles, est chaussée de sandales et vêtue d'une large robe d'étoffe transparente ; elle est coiffée d'une sorte de casque, ou plutôt de mitre avec des fanons qui tombent sur les épaules ; la mitre est surmontée d'une autre coiffure purement symbolique consistant dans le disque entouré des deux plumes. A son nez le rayon extrême du disque lui met le signe de la vie sous les narines. Elle laisse tomber sa main gauche et de la droite elle présente le *casse-tête*, signe de la puissance, au dieu Soleil.



Tombeaux d'El-Amarna. Troisième tombeau du N d.
(d'après Lepsi



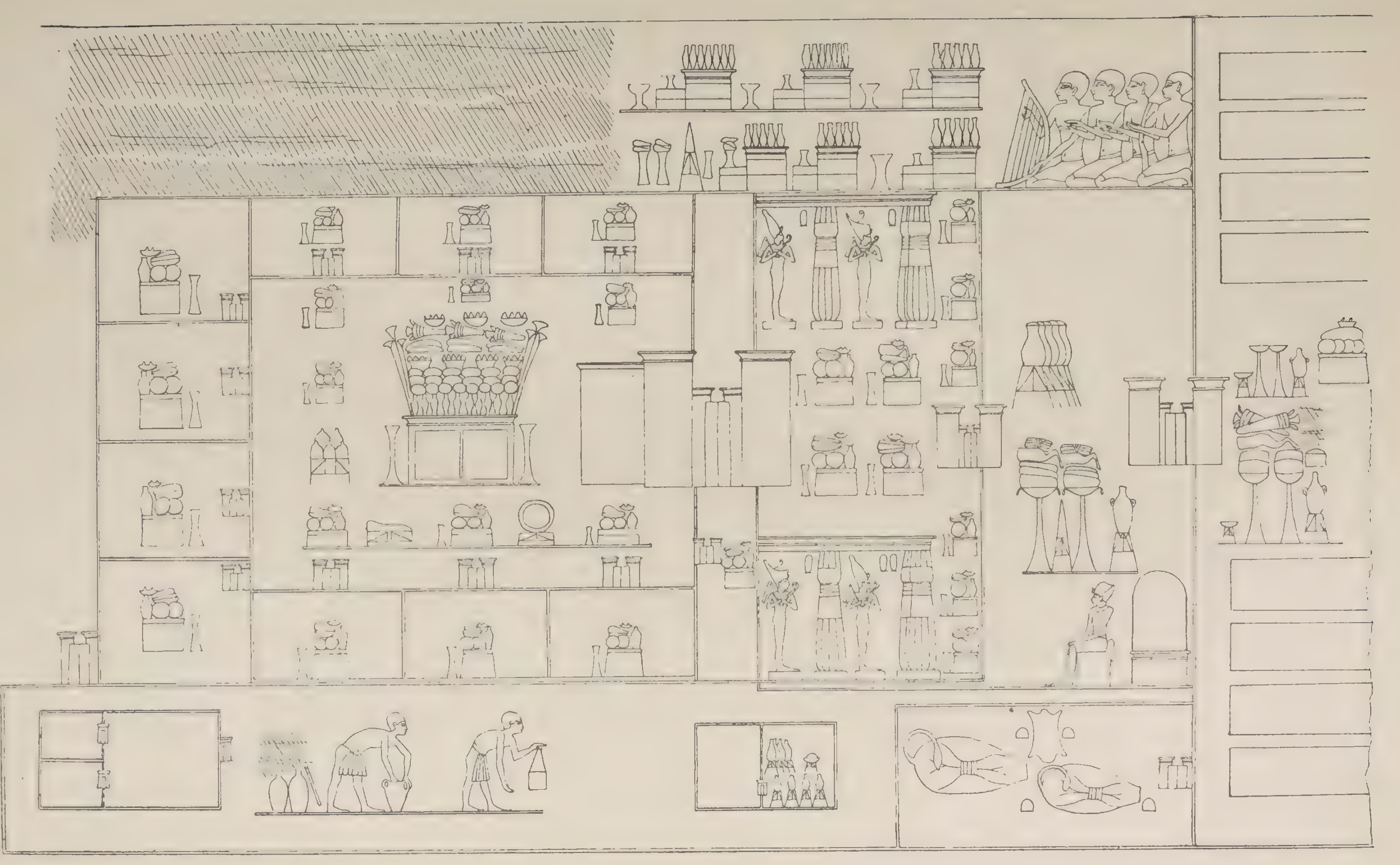
nde chambre. Partie droite de la paroi du fond
th., pl. 95).

En avant d'elle, sur deux autels portatifs entourant un large bouquet, sont des offrandes de fleurs, de fruits et de pains. En avant des autels est le Pharaon vêtu, chaussé, mais non sans doute coiffé comme la reine[1]; il fait les mêmes gestes et présente le même insigne au dieu qui lui donne aussi la *vie* en ses narines. Devant lui sont des autels chargés d'offrandes en fruits, fleurs, pains et viandes rituelles, avec de grands *zirs* de chaque côté.

En côté, se voit Rameri, courbé, vêtu d'un pagne de cérémonie et chaussé de sandales; de sa main droite, il tient l'encensoir en forme de main, de sa main gauche il présente le vase d'eau au maître qui daigne honorer de sa visite les bâtiments qui lui ont été confiés. L'endroit où se passe cette scène est la cour d'honneur et Rameri offre à son seigneur les présents divins pour signifier que le maître est chez lui, tout comme aujourd'hui dans une église le clergé se rend à la porte pour recevoir le chef de l'État et lui offre l'eau bénite. Le Pharaon est arrivé en effet devant la partie de la *maison blanche* consacrée à la religion, c'est-à-dire devant les magasins du temple et tous leurs accessoires. Le pylône d'entrée est orné de cinq mâts à banderolle de chaque côté : les banderolles flottent au vent et les mâts sont retenus à des écrous fixés dans la maçonnerie du pylône. Ce premier pylône est suivi de deux autres qui mènent dans la salle principale où se dresse un autel surchargé d'offrandes de toute sorte. Près de l'entrée sont rangés deux coffres, et, à gauche, des bouquets et des tables d'offrandes surmontées de pains et de fruits. De chaque côté de cette salle d'honneur est une rangée de portes donnant entrée dans des chambres remplies d'offrandes et de bouquets avec deux rangées de tables représentées complètement à gauche où il y en a vingt, précédées d'une cuisine dont on voit la porte et qui était séparée des chambres dont il s'agit; à droite, au contraire, les portes et les chambres ne sont représentées qu'à partir de l'endroit où les mâts du pylône laissent l'espace libre, et le dessinateur européen n'en a dessiné que six, laissant l'emplacement des autres vides, quoique les tables d'offrandes soient diversifiées par leur contenu. Les portes qui donnaient

1. La coiffure du Pharaon est effacée; mais il ne reste guère de place pour la haute coiffure qu'il aurait eue, s'il eût été coiffé comme sa femme.

entrée dans ces chambres étaient quelquefois précédées de *zirs* et d'offrandes déposées sur des tables pour la satisfaction des passants, comme c'est toujours la coutume en Égypte pour les gens riches et les heureux de la terre. On sortait de la salle d'honneur par trois portes, dont les deux extrêmes étaient précédées de *zirs* et d'offrandes, pour arriver dans une autre salle en plein air où se voient de nouvelles provisions. On partait ensuite dans une autre cour ou salle en plein air de même remplie de provisions, mais contenant sur la gauche un édifice à étage ayant une salle au rez-de-chaussée et deux à l'étage ; à droite on remarque un pylône à l'extrémité qui donnait entrée dans une galerie dont je parlerai bientôt. Le pylône, qui donnait entrée dans cette seconde cour, était suivi, à la largeur de la cour, d'une nouvelle aire sur laquelle donnaient deux colonnades à double étage à gauche, à un seul à droite : la colonnade de droite précédait une maison à étage où il y avait trois chambres en haut, et on y pouvait accéder par le pylône que j'ai mentionné tout à l'heure. A gauche, les deux maisons qui étaient placées au centre de l'aire n'avaient que deux chambres à l'étage supérieur. Quand on avait traversé la cour du milieu, on trouvait une nouvelle porte donnant entrée dans un nouveau bâtiment où étaient des provisions. Ensuite nouvelle porte conduisant dans une grande cour où se dressait une table chargée d'offrandes, avec deux autels portatifs : autour d'elle étaient d'autres tables plus petites, couvertes de bouquets, de viandes, avec chacune un autel. Sur les côtés du pylône d'entrée, il y avait à gauche trois chambres contenant chacune une table et un autel à brûler des parfums et une quatrième où l'on entrait de la cour, à droite des maisons qui en faisaient le fond ; à droite, quatre chambres ayant une porte, dans la dernière desquelles il y avait deux autels à brûler les parfums, et dans les trois autres une table et un autel. Vis-à-vis, pour chaque côté, le mur qui terminait la cour était précédé de chambres exactement meublées comme celles qui viennent d'être décrites et avec les mêmes particularités. Un dernier pylône donnait entrée dans une dernière cour semblable à celle qui précède, avec les chambres de côté disposées d'une manière exactement semblable pour l'entrée, le milieu et le fond ; quant aux chambres qui devaient se trouver du côté de la sortie, elles ont été effacées.



Tombeaux d'El-Amarna. Troisième tombeau du Nord. Seconde chambre. partie droite de la paroi du fond (d'après Lepsius, III Abth., pl. 96 *a*).

Le second tableau que je prends à l'extrémité droite nous montre les magasins où les approvisionnements étaient rangés symétriquement pour pour y être gardés longtemps et y être pris à mesure que le besoin s'en ferait sentir. Nous voyons d'abord un grand carré, précédé d'une large cour plantée d'arbres dans des caisses ayant la forme d'une maison. L'entrée se composait d'une porte centrale précédée d'un léger édicule formant portique, reposant sur deux colonnes de bois ornées de banderoles : de chaque côté de la porte centrale était une autre porte plus petite donnant également accès dans l'intérieur d'une première cour. Vers le fond de la cour, et plus à droite qu'à gauche, est représenté le balcon royal, c'est-à-dire un kiosque en bois dont le sommet est soutenu par quatre colonnes ornées de banderoles, avec des uræus au-dessus de la corniche. Derrière cet édifice, trois autres portes, non parallèles aux trois premières, donnaient entrée dans une seconde cour plantée d'arbres, mais non dans une caisse, sur deux rangs : le milieu de la cour est inoccupé, et à l'extrémité de la cour est une porte de sortie. De chaque côté de cette cour et de la précédente étaient les magasins séparés en quatre quartiers : pour y pénétrer, il fallait être entré dans la seconde cour où, de chaque côté, une triple entrée donnait accès dans une nouvelle cour ayant deux rangées d'arbres. Sur les côtés de ces cours régnait un portique soutenu par des colonnes avec banderoles, et au fond du portique une porte ouvrait le magasin. A droite, au fond de la cour plantée d'arbres, se trouvait un kiosque à étage : on y montait par un escalier menant à une porte, et de chaque côté de la porte était une chambre à jour dont le plafond portait aussi sur une colonne. De chaque côté de ce kiosque une porte permettait de sortir de l'enclos. Il y avait six magasins de chaque côté, vingt-quatre en tout. Sur la droite, il y avait près de la porte de droite : 1° un magasin de peaux avec des vases ; 2° de grandes amphores à mettre le vin ; 3° deux rangées de gargoulettes sur leur support ; 4° de petites amphores sur deux rangs ; 5° un nouveau magasin de peaux et de vases ; et 6° deux rangées de petites amphores. En face et dans le même ordre : 1° des vases et des gargoulettes sur deux rangs reposant sur leurs supports ; 2° un magasin rempli de pièces d'orfèvrerie ; 3° un autre plein de coffres renfermant sans doute des substances ou des métaux précieux ; 4° deux rangées de coffres ; 5° deux

rangées de gargoulettes sur leur support; et 6° des koullehs pansues. Dans les magasins de l'aile gauche, près de la partie de droite, il y avait : 1° un magasin rempli d'armes et de couffes renfermant sans doute des objets identiques; 2° des pains et autres provisions; 3° deux rangées de coffres en forme de greniers primitifs; 4° des poissons conservés; 5° des bois précieux coupés en très petits morceaux sans doute; 6° des billes de bois précieux; à gauche les six magasins étaient remplis de pains et de liquides alternativement. A côté de cette première catégorie d'approvisionnements, mais séparés, car il n'y a aucune porte de communication et d'ailleurs les lignes qui limitent la scène s'arrêtent avant d'arriver sur le tableau qui vient d'être décrit, il y avait les greniers, disposés de même sur deux côtés, quoique la partie inférieure soit beaucoup moins large que la supérieure où le dessinateur a été obligé de laisser plus d'intervalle entre les deux rangées de greniers à cause des personnages et des autels qu'il devait représenter. Deux portes donnaient entrée de l'extérieur dans les bâtiments ou les cours des greniers, mais il existait aussi une porte de communication par l'intérieur. Ces greniers ont la forme ancienne usitée au temps des pyramides. Sur la partie droite on voit trois grands vases, des zîrs, sur leurs supports, puis trois autels brûle-parfums et un grand vase à deux anses debout sur un support : entre les trois autels sont deux bouquets. Ce sont là sans doute les objets nécessaires pour faire les sacrifices de la moisson, tels qu'on les faisait au temps des Pyramides[1]. A l'arrière de cette partie se dresse encore un balcon royal, d'où le Pharaon assistait aux cérémonies eucharistiques et inspectait les produits de la récolte. En avant de cette même partie se voient deux rangées de quatre hommes, les premiers tenant à la main des bâtons, les seconds, la plume d'autruche sur la tête, appuyés sur des registres : tous courbés, les premiers plus que les seconds. Que font là ces hommes? Ils faisaientpartie de l'escorte du Pharaon qui vient de visiter cette partie de la maison blanche : l'artiste n'ayant pas eu l'espace nécessaire pour les placer ailleurs les a mis où ils se trouvent, ce qui s'explique d'ailleurs fort

1. M. Maspero semble l'avoir vu, sans avoir voulu l'affirmer trop péremptoirement; cf. *Études égyptologiques*, II, p. 100.



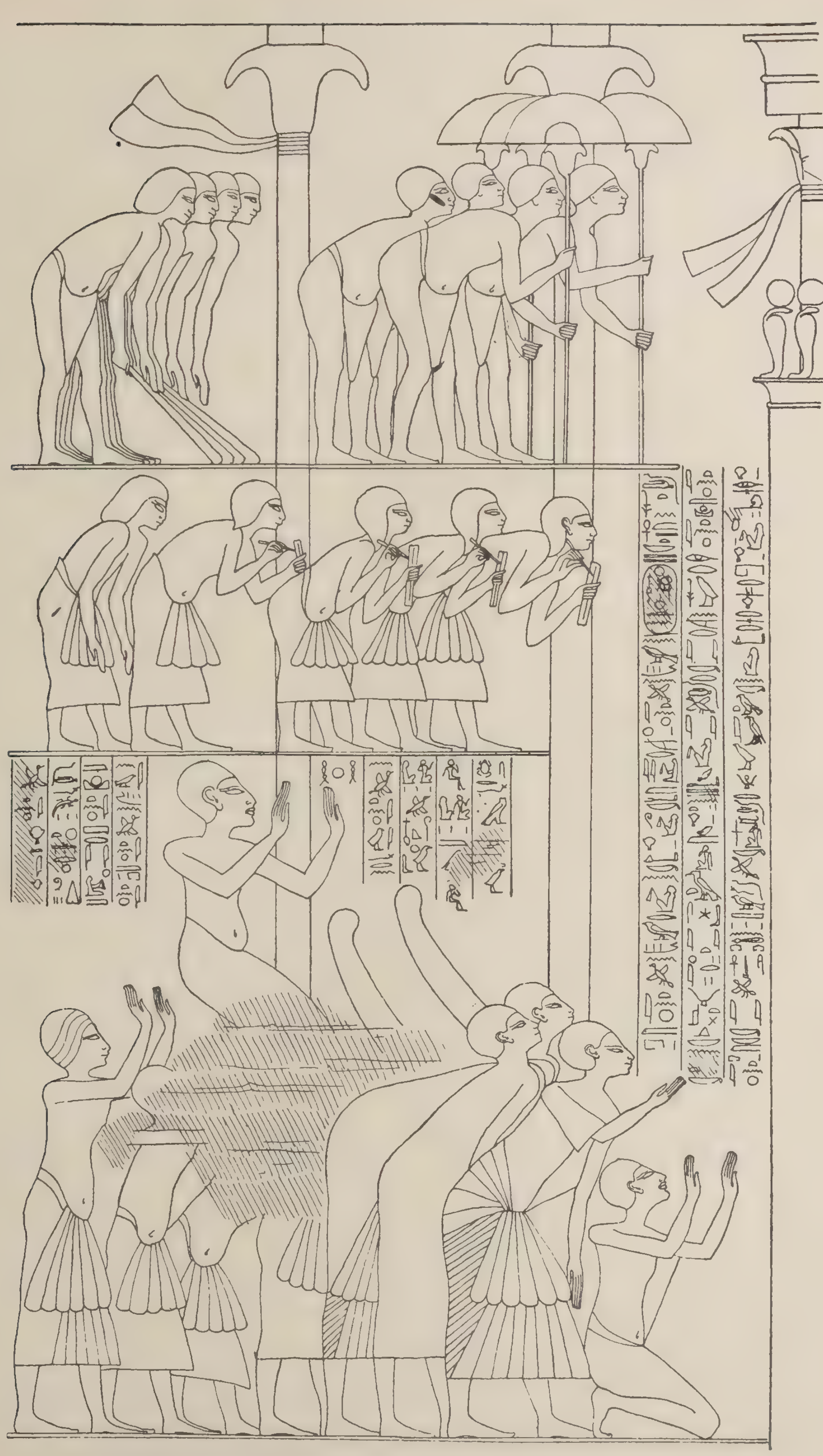
Tombeaux d'El-Amarna.
Troisième tombeau du Nord. Seconde chambre. Montant de la porte
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 97 *a*).

bien, puisque le roi vient de terminer sa visite. On le voit en effet vers le milieu du tableau, sous les rayons du disque, coiffé du casque royal avec l'*uræus* en tête et deux longues bandelettes pendantes sur les épaules, comme les fanons d'une mitre, vêtu d'un grand jupon rayé retenu à la taille par une ceinture flottante, chaussé de sandales et tenant à la main gauche un long bâton. Derrière le roi se tient la reine, les mains pendantes, coiffée et chaussée comme son époux et vêtue d'une robe transparente ; derrière elles sont deux filles. Puis viennent sept personnages courbés, étagés les uns au-dessus des autres, et au-dessus des princesses sont rangés d'abord deux porte-ombrelle et deux flabellifères tenant à la main leur mouchoir de cérémonie et plus haut huit flabellifères sur deux rangs tenant aussi le le mouchoir. Devant le Pharaon est Rameri qu'un grand personnage est en train de décorer de colliers d'or que lui présentent trois officiers courbés d'une manière fantastique. Au-dessus d'eux sont quatre scribes courbés aussi, tout prêts à enregistrer les paroles qui vont être prononcées : en avant est un personnage qui pose ses deux mains sur ses genoux. Au-dessus des scribes, trois personnages sont effacés. Plus haut encore deux personnages apportent des vases très petits et ont derrière eux quatre porte-ombrelle. C'est devant cette assistance choisie que le Pharaon, satisfait de la visite qu'il avait opérée, récompense Rameri et laisse tomber ces paroles de sa bouche : « O préposé à la maison de l'or et de l'argent, ceins de colliers le *grand voyant* du Disque solaire dans la ville *La splendeur du disque*, Rameri ; que lui soit donné de l'or à son cou jusqu'à ce qu'il atteigne ses pieds, parce qu'il a entendu l'instruction du Pharaon, vie, santé, force, en tout ce que celui-ci dit au sujet de ces places excellentes qui ont été faites au Pharaon, vie, santé, force, dans la *salle de l'obélisque* dans le temple du Disque dans la ville *Splendeur du Disque*, remplies de toutes choses bonnes, de grains, blé, orge, contenant en grande quantité les offrandes que l'on fait au Disque et qui proviennent de lui[1]. » A quoi le *grand voyant* du temple du Disque, porte-flabellum à la droite du roi, le loué du maître des Deux Terres, Rameri, répond : « Soit en bonne

1. C'est-à-dire : celles que fait pousser le soleil par sa chaleur et qui lui seront offertes par la suite.

santé le....., que soit bon le Disque, et qu'il fasse ma durée près de lui jusqu'au siècle éternel. » D'où l'on peut voir que la *maison blanche* dont Rameri avait le gouvernement était la *maison blanche* du temple d'Aten. En dehors du lieu où se tiennent les acteurs et les assistants de cette scène est l'escorte du roi, les lanciers armés de la hache et du bouclier, les soldats ayant le fléau que nous avons vus au commencement de la paroi; les chars qui doivent aussi emporter le Pharaon et sa famille sont prêts et n'attendent que le moment du départ. Pour opérer le départ, le cortège doit longer à gauche les étables — il y en a quatre — où des bouviers font prendre de la nourriture à des bœufs, debout ou couchés, qui sont déjà fort gras, et à droite un endroit où l'on voit treize barques amarrées, la voile carguée pendant qu'à la poupe des première, troisième, cinquième, septième. neuvième et treizième barques, un marinier se tient courbé, saluant sans doute le cortège, les autres ayant un autel chargé de provisions. Sur la dernière, on voit une porte et une sorte de dessin géométrique. Que signifie cette porte ? Il serait assez étonnant qu'on eût voulu représenter des barques sur l'eau, car il n'y a point d'eau : je croirais assez volontiers que c'est encore le magasin où se conservaient les barques affectées au service du temple, ce qui montre que la ville de Khoutaten était irriguée et que des canaux assez considérables y menaient les provisions que son territoire ne pouvait guère produire. Avec les barques finit la décoration de la paroi de droite.

La paroi qui fait face à celle-ci représente la sortie du Pharaon de son palais, suivi de sa famille et de toute sa cour pour aller sans doute à l'édifice qui est représenté sur le mur du fond, en la partie gauche qui fait suite naturellement à ce mur de gauche. Le roi est précédé de quatre rangées de soldats et d'officiers. En haut ce sont des officiers avec leurs insignes, porte-flabellum, porte-étendard, porte-ombrelle ; plus bas des soldats armés de la lance et du bouclier, et tenant à la main gauche la hache de combat ; ils sont commandés par un officier ayant le bâton de commandement sur l'épaule ; plus bas encore, sont les soldats armés de fléaux et commandés par un officier qui a un casse-tête de forme particulière sur l'épaule. Tout au bas du tableau sont des porte-étendard et des porte-ombrelle avec leurs insignes ornés de banderoles qui flottent au

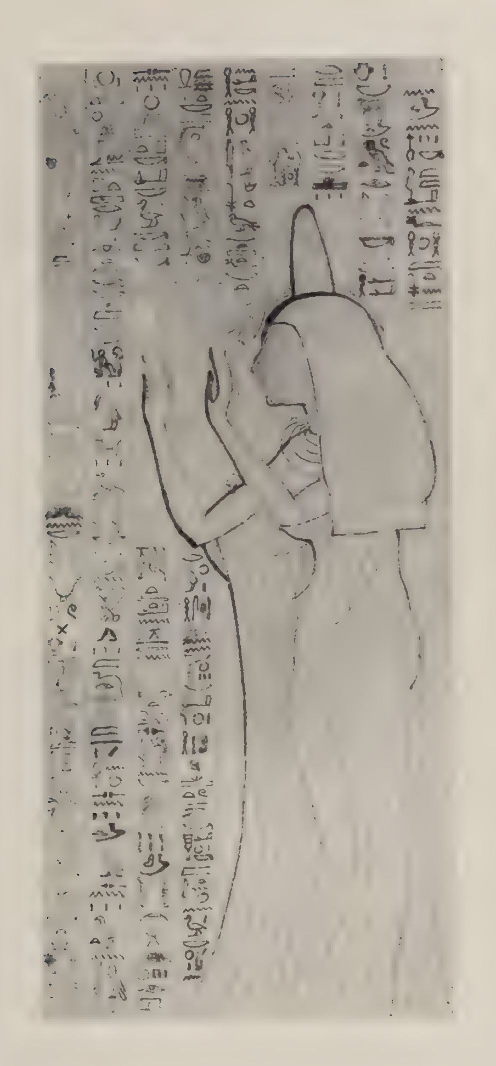


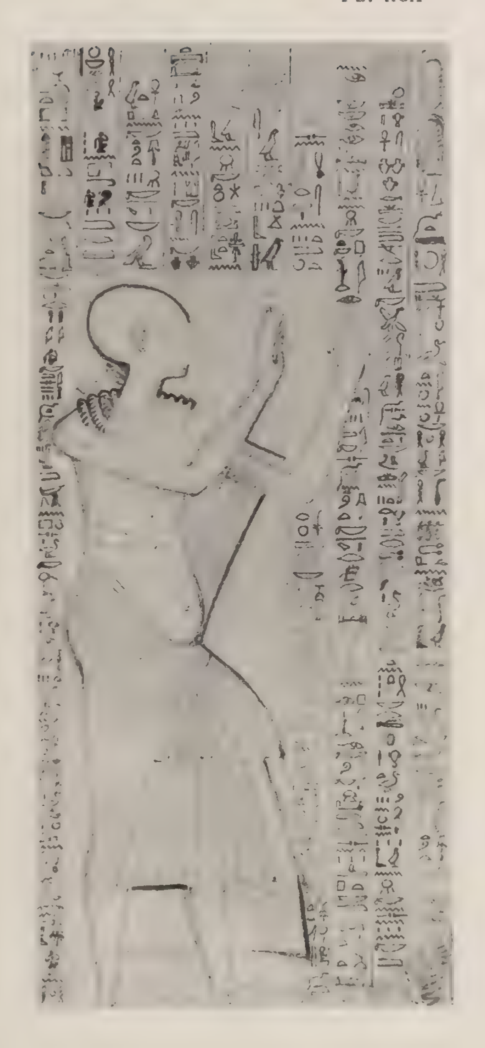
Tombeaux d'El-Amarna. Troisième tombeau, deuxième chambre. Mur de la porte (d'après Lepsius, III Abth., pl. 96).

vent : ils sont suivis de lanciers avec le bouclier, de soldats armés de casse-tête[1], d'auxiliaires étrangers armés de la lance et portant à leur ceinture une dague dans son fourreau, et enfin de deux soldats égyptiens ayant le casse-tête ordinaire sur l'épaule. Tous ces personnages et aussi tous ceux qui composent ce tableau, s'ils ne sont pas montés dans les chars, tiennent le pas de course, car ils doivent suivre les chars du cortège. Attirés par le bruit et par le spectacle, deux hommes sont accourus pour voir passer le cortège pharaonique, deux fellahs, à en juger par leurs habits qui se réduisent au seul pagne ; l'un d'eux est tombé sur ses genoux, l'autre se tient debout, tous les deux lèvent les mains à la hauteur de la figure, en signe d'adoration, comme s'ils voulaient garder leur vue de tant d'éclat et de magnificence. Ils n'ont qu'à se bien garer, s'ils veulent éviter les coups de deux *saïs* qui, leur long bâton à la main, courent devant le char du roi, suivis de deux autres coureurs serrant les coudes. Le Pharaon s'avance sur son char au galop de ses deux chevaux magnifiquement harnachés, qu'il conduit lui-même, les rênes dans les mains avec le fouet en plus dans la droite. Il est superbement vêtu d'une longue robe transparente à courtes manches dont l'extrémité inférieure flotte au vent ; coiffé de la mitre avec l'*uræus* au front pendant que les deux fanons flottent, il se tient debout, dans une attitude digne et correcte. Il est suivi de la reine conduisant elle-même son char, vêtue et coiffée comme son mari, à l'exception que sa mitre est plus arrondie, dans la même attitude que le roi. Viennent ensuite quatre filles du couple royal, montées deux à deux sur des chars que conduisent les aînées pendant que les cadettes les entourent de leurs bras. Les suivantes de la reine et des princesses sont montées deux par deux sur six chars, conduits par des cochers spéciaux, car les femmes se bornent à tenir l'insigne de leur charge, c'est-à-dire la plume d'autruche au bout d'une longue hampe. En dessus et en dessous de ces chars sont des *saïs*, armés de leur bâton, courant de toutes leurs forces ; ils sont suivis de soldats de police portant des casse-tête. Dans le registre du bas, un peu après le char du roi, on voit un cocher qui

1. Peut-être pourrait-on voir en ces soldats des frondeurs armés de leurs frondes, mais en ce cas il faudrait une convention de dessin bien forte pour faire tenir leur corde sur l'épaule.

monte dans le char et va lancer son attelage : ce char est suivi d'officiers portant des chasse-mouches ; un *saïs* et un autre coureur courent ensuite devant trois chars où sont montés des suivants ou des courtisans du Pharaon. Tout ce cortège sort du palais qui est représenté dans la partie supérieure gauche de la paroi. Des provisions et des rafraîchissements se voient disposés à l'entrée et en avant de l'enceinte, deux personnages, un militaire armé d'une fronde et un civil, sont en train de se faire des politesses, le second présentant un vase au premier. L'édifice lui-même est représenté dans la manière que j'ai dite plus haut ; une grande porte y donne entrée, ainsi qu'une plus petite à gauche. On entre dans une cour où se trouvent deux personnages, l'un à droite se purifiant, l'autre à gauche faisant une action que je ne peux déterminer autrement qu'en disant qu'il se courbe en tenant un objet que je ne connais pas. Cette cour se terminait par un portique en avant d'une porte qui conduisait dans une maison surmontée d'une galerie ouverte, soutenue par des colonnes ; de chaque côté de la cour régnait une galerie dans laquelle on entrait du dehors par une porte spéciale. Une porte en chaque partie communiquait avec une grande salle dont le plafond était soutenu par des colonnes, dans laquelle étaient des provisions de toute sorte, des bijoux, des vases précieux, un fauteuil tout préparé pour recevoir celui qui devait s'y asseoir. Entre les deux colonnes, à gauche, un serviteur se baisse pour prendre quelque chose, à moins qu'il ne fasse sa prière. Trois portes font communiquer cette salle avec la partie la plus reculée du palais : celle de droite a été placée à l'extérieur parce qu'elle ne pouvait trouver place à l'intérieur à cause de ces grands *zirs* qui sont sur leurs piédestaux. Un serviteur vient de sortir des appartements les plus intérieurs du palais et est prêt à entrer dans la salle que je viens de décrire, portant des provisions. Sur cette cour donnaient quatre portes menant dans des chambres où étaient rangés des vases sur leurs supports, des supports, des autels et des tables. La troisième de ces chambres était elle-même divisée à son extrémité en deux petits appartements où se trouvent des provisions sur un piédestal avec un petit autel à brûler des parfums ou à poser une lampe par devant. Dans la dernière, celle qui est tout en haut, on voit des colliers et des provisions sur deux piédestaux, et dans un coin un lit enveloppé de sa moustiquaire.





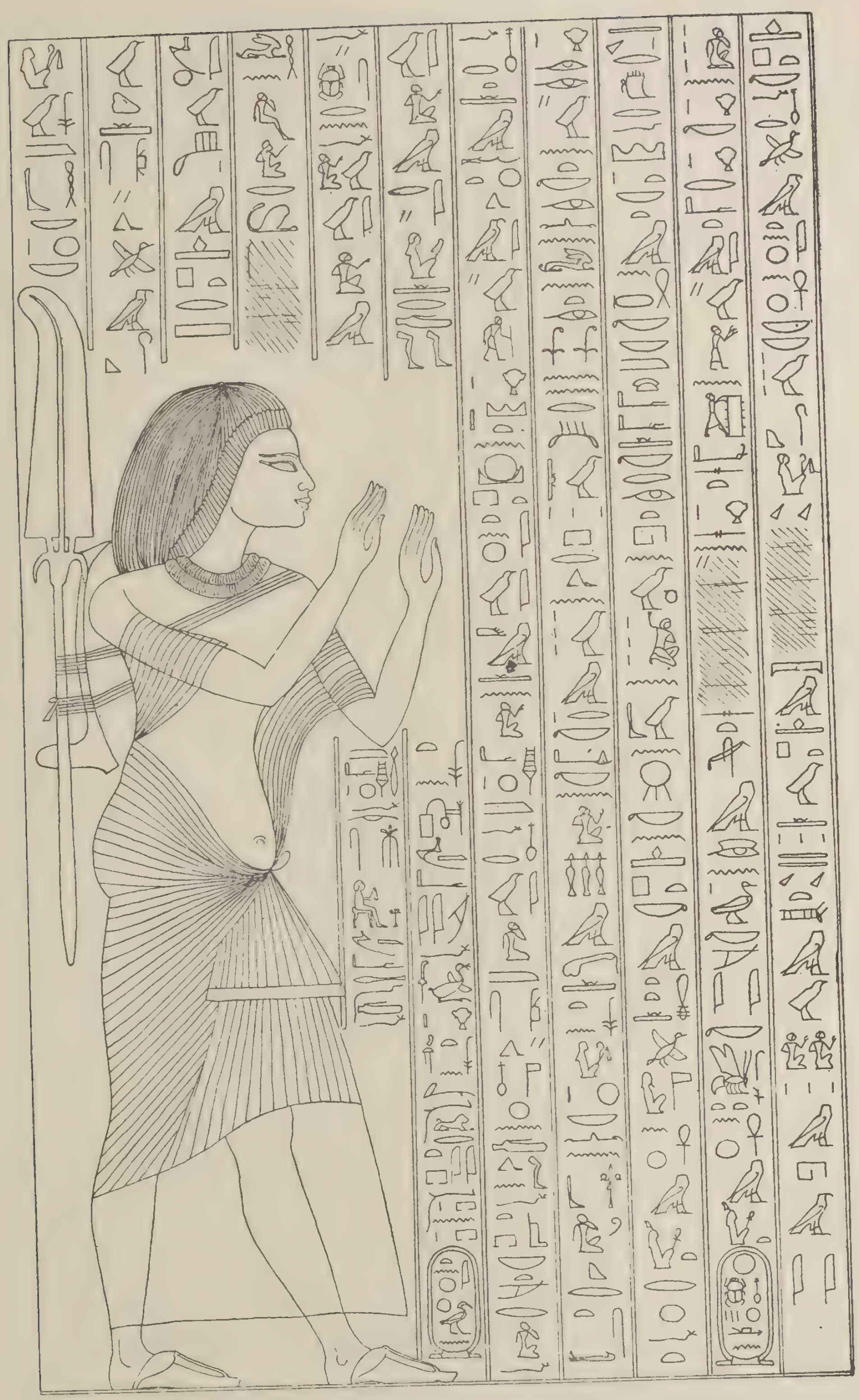
Troisième tombeau d'El-Amarna, porte d'entrée de la grande salle.

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl. 27.)

Le mur du fond, celui qui faisait face à la paroi d'entrée, ne nous a pas, je crois, été conservé entièrement, autant que je peux en juger par la disposition des planches qu'a publiées Lepsius. Elle se divisait en deux parties, celle de gauche et celle de droite, chacune ornée d'une manière spéciale. La partie de gauche était, je crois, la continuation du mur que je viens de décrire. Les prêtresses, les prêtres, les officiers de tout rang et de tout ordre, en particulier les *premiers serviteurs* d'Aten, sont en avant du temple, avec les victimes qu'on doit offrir, attendant l'arrivée du roi, prêts à lui dire ce qu'une lacune dans les textes qui accompagnaient ces représentations nous empêche de savoir, mais où l'on voit qu'il est question d'heureuse arrivée. Les femmes employées au culte sont représentées sur deux rangs, précédées et suivies de prêtres agenouillés ou debout, flairant la terre ou levant les mains en signe d'adoration : chaque groupe de femmes est précédé d'une prêtresse levant aussi les mains, pendant que les autres femmes présentent des vases, des couffes pleines d'offrandes, ou ont simplement les mains tendues devant la poitrine. Quelques-unes du second groupe ont des rameaux de palmier à la main, et près de l'une d'elles se voit une petite fille, ce qui montre, je crois, que ces prêtresses pouvaient être vouées au culte de D'eu dès un âge assez tendre, tout comme les garçons. Le second registre nous montre des porte-ombrelle, puis des bouviers, porteurs de bouquets, avec leurs animaux muselés, ornés de bouquets, ayant une couronne sur la tête, entre les cornes, parés en un mot pour le sacrifice. Le grand prêtre, le *voyant*, était, je crois, représenté, au troisième registre, en avant des trois serviteurs premiers d'Aten. Au quatrième, qui est presque complètement effacé, on ne peut guère savoir qui sont ou ce que font les personnages représentés. Au registre du bas, on voit des prêtres ou des attachés au temple apportant des oies, conduisant des bœufs pour le sacrifice qui va être fait dans le temple. Ce temple, autant qu'on en peut juger par le disque envoyant ses rayons au-dessus, n'est représenté qu'en partie dans la partie droite de la planche et il est disposé d'une autre façon que le reste du tableau. Il est en effet figuré dans le sens de la hauteur de la paroi, disposé d'une manière identique à celle de la *maison blanche* qui a été décrite plus haut. C'était aussi une enceinte rectangulaire dans laquelle on pénétrait par une porte située

en bas, donnant sur une cour où étaient des appartements des portiers et magasins : cette cour contenait les provisions de bienvenue habituelles. Le grand pylône, avec ses mâts à banderoles, venait ensuite, donnant entrée sur une très large cour, au milieu de laquelle se trouvait un bassin, avec quatre bœufs rangés à chaque angle avec les ustensiles nécessaires au sacrifice. Les salles succédaient alors aux salles, les galeries aux galeries, les chambres et magasins aux magasins et aux chambres, tous remplis des provisions convenables, à côté d'autels portatifs ou de brûle-parfums, offrant un plan très compliqué qu'il est beaucoup plus difficile d'expliquer que la *maison blanche* que nous avons vue. Tout en haut est le sanctuaire soutenu par des colonnes avec les statues des dieux. Près de la porte, à droite, on voit les musiciens chargés de jouer et de chanter les hymnes saints ; à gauche sont les cuisines sacrées, avec la victime : en haut on voit les cuisiniers à l'œuvre, purifiant leurs chaudrons, pendant que les vases dont l'on se servait pour apporter l'eau, au moyen d'une briche, sont dans un coin. Ce sanctuaire était un bâtiment spécial ayant ses parties diverses, ses chambres ; mais il se composait principalement d'une vaste salle où l'on voyait un autel chargé de toutes les provisions qu'on offrait au dieu, à ce dieu dont les rayons protégeaient et illuminaient la sainte demeure.

Je rattacherais assez volontiers à cette partie gauche de la paroi du fond une autre représentation que Lepsius dit appartenir à la partie droite et qui représente aussi une partie du temple, avec les victimes, les musiciens, les cuisines sacrées, la grande salle postérieure avec l'autel chargée de victimes, la salle hypostyle avec ses colonnes, ses couples divers, ses autels, et même la salle hypèthre ou parvis avec le roi, ou sa statue, assis sur un siège, l'*uræus* au front. Ce temple évidemment ne ressemble que de très loin aux temples conservés actuellement en Égypte ; mais, outre que nous ne connaissons pas d'une manière certaine la destination de chaque salle, de chaque chambre du temple égyptien et que nous ne savons pas encore d'après quelle méthode les artistes de l'Égypte représentaient à la vue par le dessin les diverses parties du temple, que savons-nous de la réforme religieuse qu'entreprit Aménophis IV ? Nous sommes trop portés à limiter cette réforme aux idées religieuses proprement dites,



Tombeaux d'El-Amarna. Quatrième tombeau du Nord
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 98 *a*).

sans penser que, s'il y eût réforme dans les idées, il dut y avoir aussi réforme dans le culte, c'est-à-dire dans la manière dont les idées religieuses se traduisaient par les actes de religion. Si Aménophis IV changea les unes, comme il le fit, il dut changer les autres et ne pas s'en tenir exclusivement à la tradition reçue des ancêtres. Le fit-il ? Assurément, à mon avis; il ne fut pas seulement un innovateur en idées métaphysiques, ce fut un grand révolutionnaire en tout : il n'eut que le tort de devancer trop un siècle qui ne marchait que lentement, c'est pourquoi il échoua.

Comme la partie gauche de la paroi du fond se rattachait au mur de gauche, la partie droite devait faire suite au mur de droite, c'est-à-dire nous représenter d'autres édifices de la *maison blanche* du dieu. Cette paroi est en effet exclusivement consacrée à des édifices que le lecteur pourra maintenant facilement s'expliquer à lui-même. Il y en a trois, plus un jardin renfermant un kiosque. Ce jardin se voit en haut à gauche, planté d'arbres de diverses essences, autour d'un bassin. Le kiosque se voit à la partie inférieure du jardin, entouré d'arbres. De là, par une série de portes, on pénétrait dans un premier édifice rectangulaire, toujours fait dans la manière que j'ai dite plus haut. Il contenait une série de huit chambres de chaque côté, regorgeant de provisions et surmontées d'une terrasse à laquelle conduisait l'escalier représenté de chaque côté. Chaque chambre donnait sur une cour plantée d'arbres. Venait ensuite un bâtiment intermédiaire composé de galeries à colonnes tout autour, coupées par deux pylônes. Au centre un petit bâtiment avec terrasse à double escalier. On sortait de ce premier édifice par un pylône faisant face à celui par lequel on entrait, et l'on se trouvait en présence d'un nouveau bassin entouré d'arbres. A droite, une triple porte percée dans le mur permettait d'entrer de l'extérieur, et l'on tombait au milieu d'arbres plantés symétriquement, d'acacias autant que l'on peut en juger par la représentation, avec un troisième bassin sur la droite. Vis-à-vis du bassin, se voyait le pylône donnant entrée dans le second édifice composée aussi d'une cour et d'édifices intérieurs. Cet édifice se composait de deux rangées de chambres séparées par une cour, avec un portique soutenu par des colonnes pour la rangée extrême. Les chambres sont vides, ou du moins l'artiste n'a pas représenté ce qu'elles contenaient; peut-être était-ce une partie de la *maison*

blanche du dieu non encore occupée par les offrandes. Il n'y avait pas communication par le mur du fond, et pour sortir il fallait revenir à la porte d'entrée, faire le tour à l'ombre des arbres afin de pénétrer dans le troisième édifice. La première cour de cet édifice contenait à gauche les écuries, et l'on voit encore, quoique toute cette partie de la paroi soit détruite, deux ânes en train de manger leur paille hachée, leur *tibn*, dans des baquets disposés devant eux. Ce qui rend plus déplorable encore l'effacement de cette partie de la paroi, c'est qu'elle contenait une inscription qui nous aurait certainement appris la destination de l'édifice ; il ne reste plus que le commencement de quelques lignes et malheureusement il n'y a pas un seul mot qui puisse nous mettre sur la trace de cette destination. A droite et dans toute la hauteur du côté on voit deux cours plantées d'arbres et contenant des magasins dont les portes donnaient sur la cour extérieure ou sur les cours intérieures. Cet édifice se compose de cours entourant une partie centrale avec des colonnades de divers types et de diverses grandeurs. On y remarquera un nouveau type de porte avec un arc surbaissé contenant deux impostes, l'une arrondie, l'autre rectangulaire, comme il en existe encore dans certaines fermes du Bas-Poitou, avec cette différence que les Égyptiens ne connaissaient pas les vitres et devaient se servir d'autre matière translucide. Les chambres de côté servaient sans doute de magasins, car quelques-unes sont remplies de vases et de provisions solides. Dans la partie de l'édifice qui touchait à droite à la cour extérieure et dont la porte donnait sur la cour d'entrée, on voit des offrandes qu'on ne retrouve pas ailleurs et surtout l'indication d'un double appareil architectural, à savoir deux corniches, soutenues chacune par deux colonnes qui ne sont qu'amorcées. Cet édifice mérite d'être sérieusement étudié et avec plus de détails qu'il ne m'est loisible de le faire ici.

Il faut ajouter à cette description les couleurs merveilleuses qui décoraient les corniches et les plafonds, rehaussant le fini et l'ingénieux des

1. C'est la fonction exprimée par le titre de et que M. Virey a étudiée dans le *Recueil* dirigé par M. Maspero. Je ne partage pas tout à fait sa manière de voir et je crois, avec M. Maspero, qu'il s'agissait des magasins rangés autour de la cour en chaque demeure princière ou temple.

Cinquième tombeau d'El-Amarna, paroi d'entrée a droite.

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl. 15.)

dessins, pour se faire une idée de la richesse de ce tombeau, de l'habileté des dessinateurs et sculpteurs, de l'art enfin qui y règne en maître, quel que soit le jugement qu'on puisse porter sur cet art.

Le quatrième tombeau est celui d'un certain Ahmès qui était scribe royal en charge, porte-flabellum à la droite du roi, proposé à ses magasins[1], préposé à la maison pharaonique d'Aménophis IV. C'est donc là que nous aurions dû attendre la représentation des édifices occupés par le roi de sa cour; malheureusement, il est inachevé et je ne peux que donner ici ce qu'en dit Nestor L'hôte : « Au fond de la chapelle est une statue colossale assise; cette statue est très mutilée, mais on remarque encore sous le sein le pli caractéristique de l'embonpoint : on ne peut, du reste, déterminer le sexe du personnage ; je crois que c'était un homme, l'encadrement de la porte d'entrée est analogue aux précédents ; mais les cartouches en sont mieux conservés, ainsi que les légendes dont ils font partie. A droite et à gauche de l'intérieur de la porte est le personnage qui probablement l'a fait exécuter : il est debout dans l'attitude de l'adoration et derrière lui est attaché le *flabellum* dont la forme mérite d'être remarquée. La paroi de gauche (vestibule) offre seule une partie de la décoration à l'état d'ébauche; vers le milieu de la paroi, registre supérieur, on voit, tracé en rouge, le roi sur son char tiré par deux chevaux au galop : il se dirige, du côté de la porte d'entrée, vers un édifice en élévation avec deux portes ou pylônes, et rempli à l'intérieur de coffrets d'offrandes : en en avant du char royal, marchent ses quatre filles dans une attitude respectueuse, des soldats armés d'une hachette et d'un bouclier, les autres de fléaux. Entre les doubles rangs est un homme debout en face du roi et sonnant de la trompette. Au registre inférieur, dans la partie gauche la plus voisine de la porte d'entrée, on voit un personnage assis sous un naos, et tenant de la main gauche le *flabellum* ou la plume : la main droite est portée en avant. Derrière lui marchent quelques figures mutilées et s'élèvent les colonnes à campanes d'un édifice avec de nombreux pylônes, des guéridons et des coffrets chargés d'offrandes. Le soleil radieux étend ses mains de la corniche. Sous le ciel, à gauche du lit, la légende ordinaire[1]. »

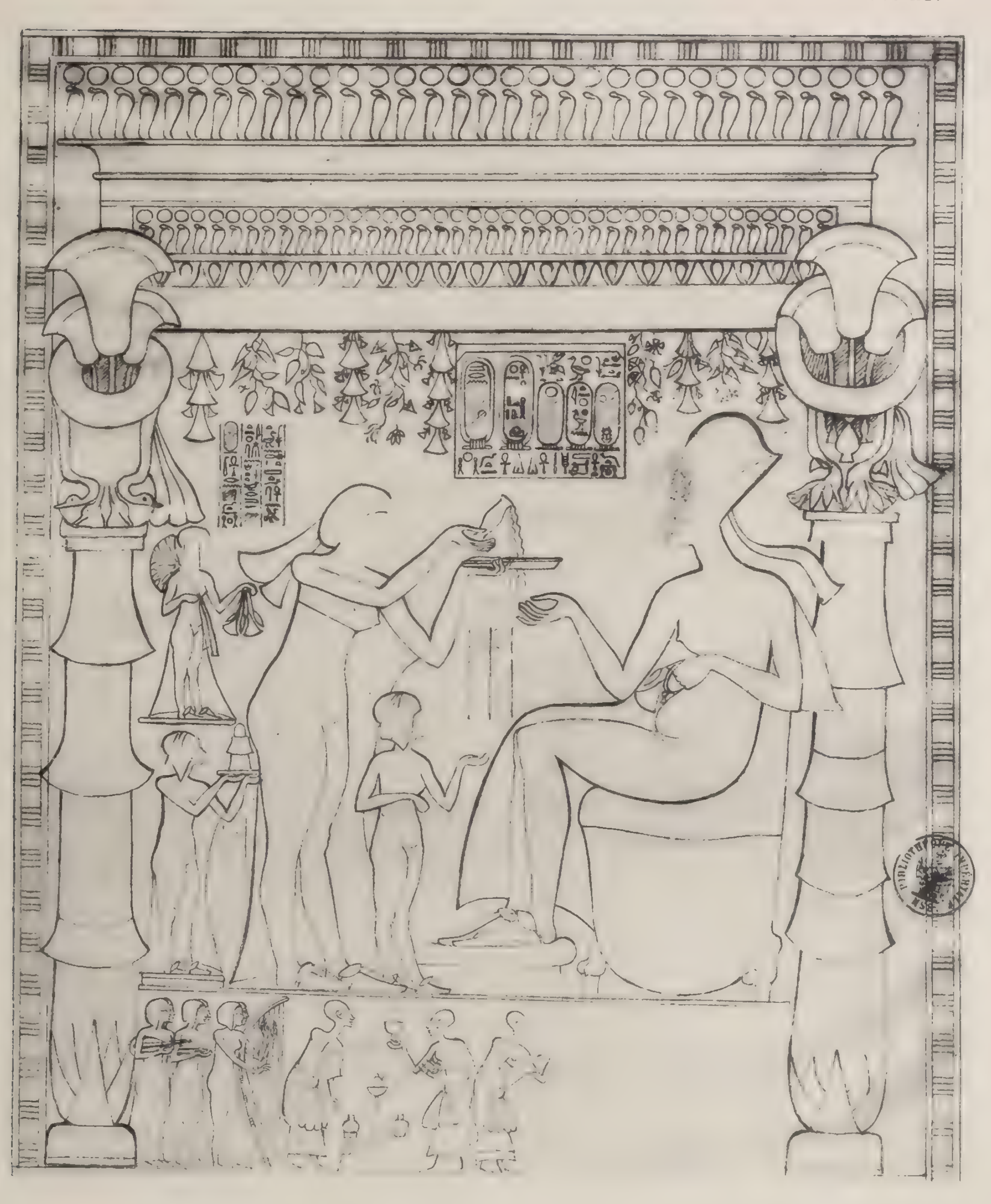
1. Nestor L'hôte, *Papiers*, vol. III, fol. 283.

La forme du *flabellum* n'est pas si extraordinaire qu'on serait porté à le croire d'après ce qui précède : elle est exactement la même que celle qui est usitée ordinairement ; ce qu'il y a en plus, c'est que l'instrument est réellement attaché au dos du haut fonctionnaire, avec une hache attachée elle-même au *flabellum* à l'aide de deux cordes, par le moyen d'un ruban qui traverse la poitrine. La même figure se retrouve de l'autre côté de la porte d'entrée avec les mêmes insignes disposés de la même manière et aussi attachés au dos d'Ahmès. Des esquisses ébauchées des scènes auxquelles fait allusion Nestor L'hôte se trouvent dans ses papiers [1] et nous ne pouvons que regretter qu'il n'ait pas pu les dessiner dans leur entier.

Le cinquième tombeau de Nestor L'hôte est le même que celui auque Lepsius a attribué le numéro 6, je ne sais pour quelle raison. Il était celui d'un officier nommé Kheschi. Cet officier avait des titres et des charges qui le rapprochaient du roi : il était scribe royal, préposé aux *Ap* royaux, et chef de maison [2]. C'était donc un grand personnage de la cour, et la décoration de son tombeau va nous le montrer amplement. Cependant sa charge de préposé aux *Ap* royaux n'est pas mentionnée dans le *Manuel de hiérarchie égyptienne* publié par M. Maspero dans le second volume de ses *Études égyptologiques*, et cela malgré son importance. Il en faudrait donc conclure que le dit *Manuel* nous représente non pas « à quelques détails près, la hiérarchie en vigueur dans toute l'Égypte sinon de tout temps, du moins pendant la durée des grandes dynasties thébaines [3], » mais les charges que le scribe connaissait ou celles qu'il a copiées, car voici une charge très importante qui n'est pas mentionnée dans le payrus publié.

Le mur d'entrée était partagé par la porte en deux compositions indépendantes l'une de l'autre. Celle de droite représente une scène que nous avons déjà vue dans les autres tombeaux et que nous reverrons encore, mais toujours variée dans le détail. Le roi à son balcon récompense son serviteur en lui jetant les colliers d'or qu'il reçoit de la reine à laquelle

1. Nestor L'hôte, *Papiers*, vol. III, fol. 286.
2. Nestor L'hôte, *Papiers*, III, fol. 289.
3. Maspero, *Études égyptologiques*, II, p. 6.



Cinquième tombeau d'El-Amarna, paroi d'entrée a gauche.

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl. 9.)

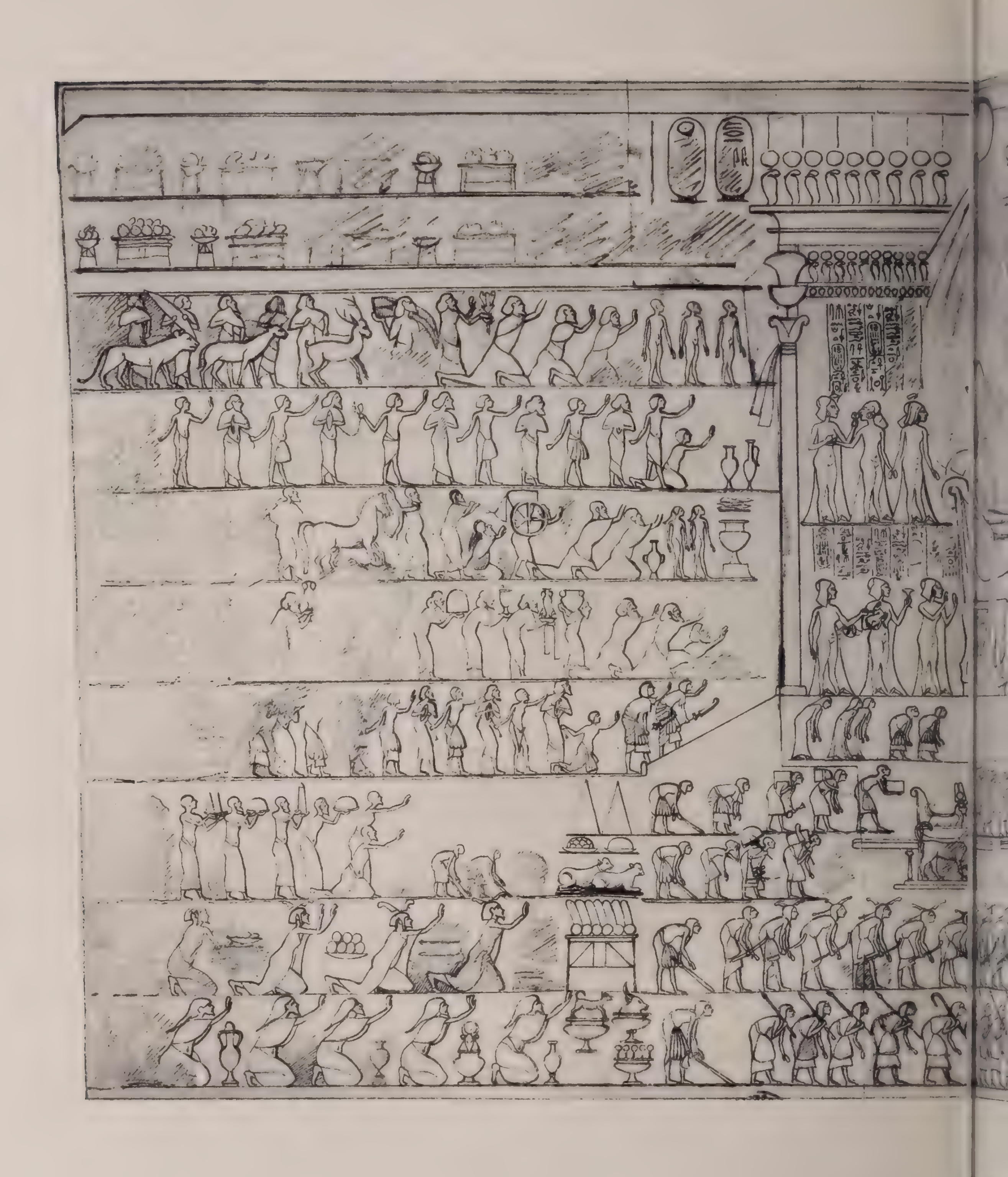
les passent deux princesses représentées à gauche du balcon et dont les mains en sont pleines. En dessus de ces deux premières princesses, trois autres de leurs sœurs [1] sont représentées, l'une sortant à peine de la première enfance et qui est caressée par une sœur plus grande. Le balcon est placé dans une cour où sont rangés à gauche les porte-ombrelles, les flabellifères et les autres employés du palais; à droite le bénéficiaire qui garde ses sandales en présence du roi, qui reçoit les bijoux dont le comble le Pharaon et qui est suivi de deux autres membres de sa famille participant sans doute à la faveur dont le chef est honoré. Derrière eux viennent les porte-*flabellum* déjà mentionnés. En dessus sont les scribes penchés en avant et occupés à écrire les paroles du Pharaon, à enregistrer le nombre des colliers qu'il confère. En dessus encore sont les chars qui ont amené la famille royale avec leurs cochers et leurs *saïs*, et tout au haut des officiers dont on ne voit pas bien le rôle qu'ils jouent, à moins qu'ils ne soient uniquement occupés à regarder et à écouter. Le devant du balcon royal était sculpté et contenait sans doute des représentations de prisonniers. Deux mâts élèvent leurs banderolles de fête en avant du kiosque, et tout à fait en face est le mur d'enceinte, percé tout au moins de deux portes.

Le mur qui suit la partie droite du mur d'entrée est tout entier décoré d'une seule scène, le triomphe du roi d'Aménophis IV sur toutes les nations qui composaient son empire à l'extérieur de l'Égypte, nations du nord ou asiatiques, nations du sud ou africaines. Au milieu de la paroi s'élève, sous un édicule en bois, soutenu par deux colonnes, avec corniches surmontées des *uræus* royales, le trône sur lequel sont assis le Pharaon *Khouenaten* et son épouse *Nofrénofriouaten*, la mitre en tête, vêtus de robes transparentes avec de larges ceintures flottantes, des sandales aux pieds et les pieds appuyés sur un large coussin. La reine passe amoureusement son bras droit autour de la taille de son mari et sa main gauche s'implique à la main gauche de son royal époux : c'est le tableau vi-

1. Le nom des filles du couple royal ici représentées n'est pas donné; en comptant toutes celles qui sont nommées sur les monuments on arrive à voir qu'il y en avait huit : c'est un joli chiffre pour un roi eunuque! voici leurs noms : Meritaten, Onekhesenaten, Maketaten, Nofernofriouaten, Pascherat (la petite), Nofernofriourâ, Sotepenrâ et Atenbaket.

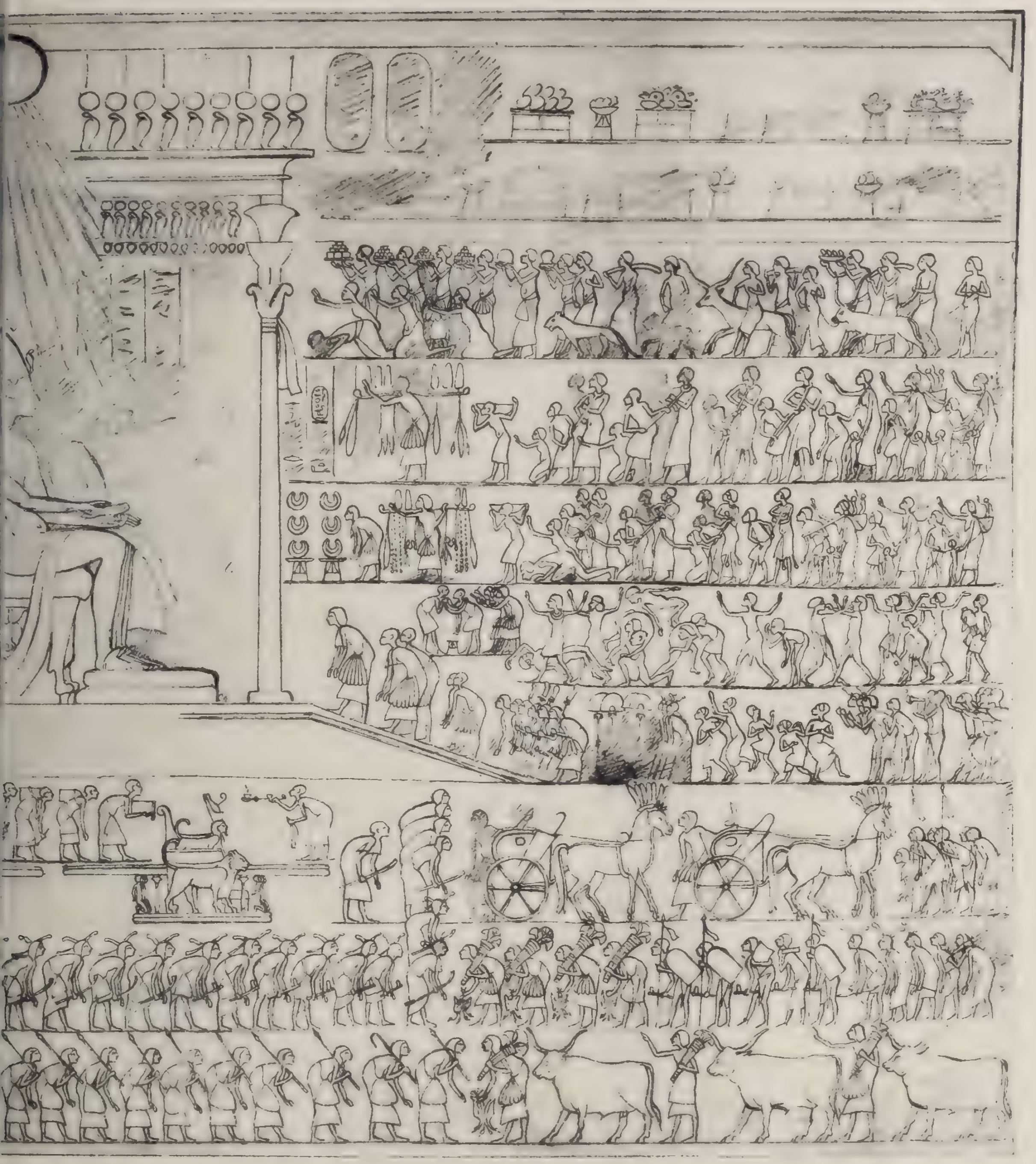
vant de l'amour conjugal s'il faut s'en rapporter à ce dessin [1]. Derrière le couple royal sont six princesses, toutes dans une pose différente et naturelle, l'une portant entre ses bras sa gazelle apprivoisée que caresse sa sœur. On accède à l'estrade sur laquelle est dressé le trône par deux escaliers, ou plutôt par deux plans inclinés, s'il faut en juger par le dessin ci-contre. Au bas de l'estrade sont rangés les officiers, puis les deux chaises à porteurs, l'une pour la reine, l'autre plus ornée, avec des prisonniers devant les colonnettes, pour le roi : toutes deux avec un lion sculpté sur l'un des côtés et un sphinx coiffé de diverses coiffures selon la chaise, du disque entre les deux plumes pour celle de la reine, du *pschent* ou réunion des deux couronnes pour le roi. En avant du sphinx de la chaise du roi un prêtre courbé, tenant son mouchoir de cérémonie de la main gauche, présente de la droite une cassolette où brûle de l'encens. Tout le côté droit jusqu'à la hauteur du plan incliné par lequel on monte sur l'estrade est occupé par l'apport des tribus africaines ; tout le côté gauche jusqu'en bas par la scène du triomphe sur les peuplades asiatiques, avec un petit retrait dans lequel prennent place les premiers personnages égyptiens qui transportent les tributs ou qui font partie de l'armée victorieuse. Ces personnages, l'armée, les chars et les officiers de la cour, occupent tout le reste du tableau. Cette dernière partie de la décoration se subdivise elle-même en deux parties, l'armée et la cour. L'armée est représentée par deux registres de soldats sous la conduite de leurs chefs, tournés vers la droite : d'abord des lanciers et des hommes armés du bâton recourbé ; puis au registre supérieur des gens armés de casse-tête et de haches, portant une coiffure ornée de plumes d'autruche retenues par un ruban, comme les chefs sauvages armés en guerre de l'Amérique. Au-dessus du premier de ce rang six autres guerriers sont étagés les uns au-dessus des autres, dont quatre n'ont pas la coiffure à plume, pendant qu'un septième est derrière les quatre derniers. Devant cette armée tournée vers la droite sont les officiers de la cour tournés vers la gauche et se trouvant ainsi face à face avec les premiers des soldats ; en bas trois bouviers conduisant leurs taureaux et portant un bouquet, le premier tenant en plus quatre canards dans sa

1. Ce trait ne paraît pas dans le dessin ci-contre, il se trouve dans Lepsius.



CINQUIÈME TOMBEAU D'EI

(D'après les dessins de Nes



Phototypie Berthaud, Paris.

ARNA, PAROI DE DROITE.

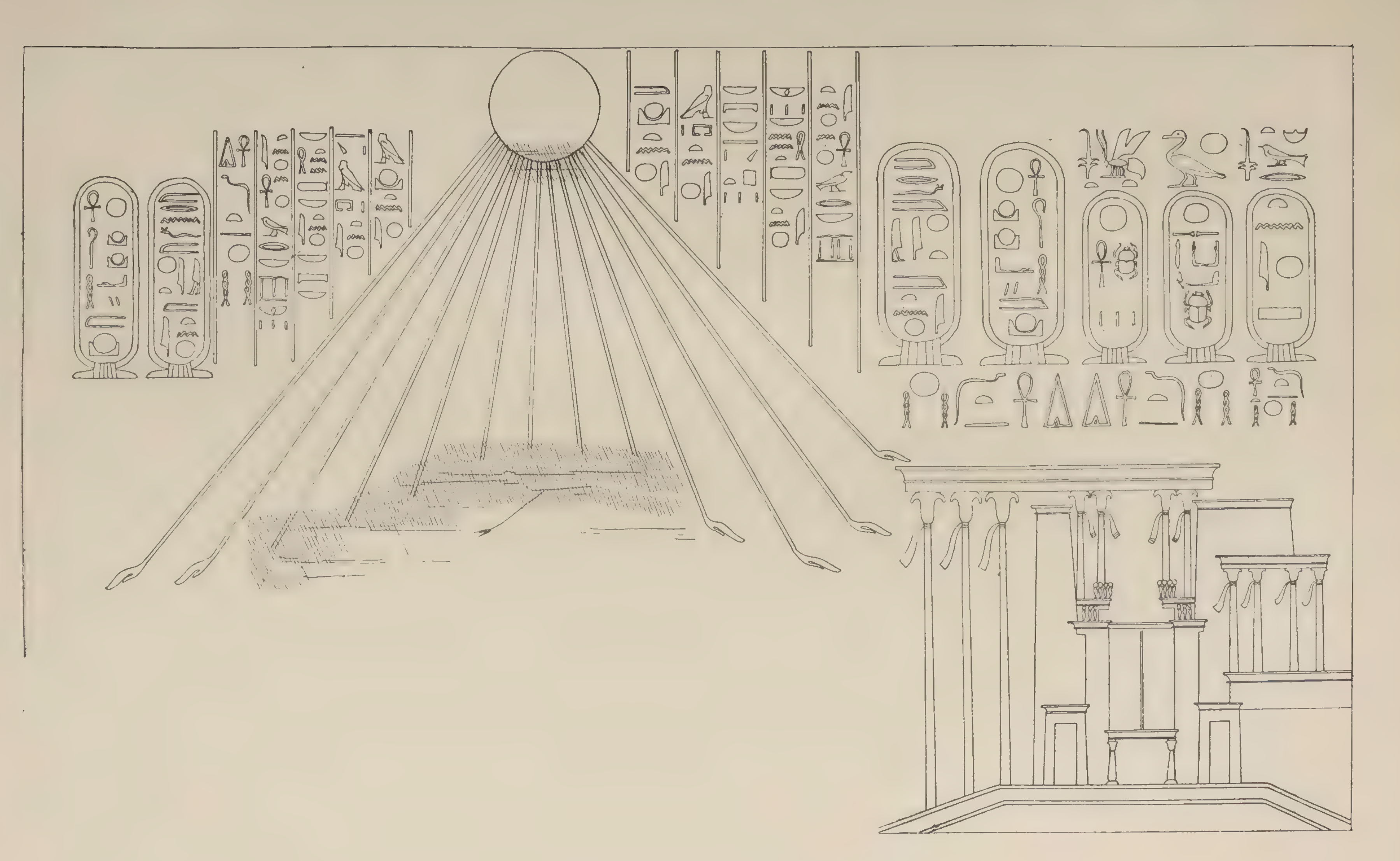
'hôte, papiers, XI, pl. 3.)

main droite, les autres tenant élevée la leur vers le roi; au second registre quatre porteurs de hauts bouquets, tenant aussi en leur main droite quatre canards; ils sont suivis de lanciers ayant une banderole de fête au bout de leur arme, avec un bouclier suspendu à leur épaule gauche et une hache dans la main droite, d'archers, de simples gens de police armés de bâton, plus de deux soldats armés aussi de la hache et portant l'un un sac entre sa poitrine et son bras gauche, l'autre tenant sur son épaule un objet en fer dont je ne connais pas la destination; enfin au troisième registre sont les chars qui ont amené la cour, avec les cochers, les lanciers de garde et les *saïs*, pendant qu'à l'extrémité opposée des officiers de la cour sont des porte-ombrelle et flabellum tenant une partie des apports faits par les nations asiatiques.

A droite, le défunt est représenté arrivé presque sur le haut de l'estrade, suivi de quatre membres de sa famille sans doute : en arrière viennent les porte-flabellum, leur insigne sur l'épaule et une hache à la main droite, des porte-ombrelle, des soldats, des baladins qui se livrent à leurs jeux comme des enfants qui ne se voyant pas surveillés en profitent pour faire leurs sauts et leurs gambades dans un coin; ils sont suivis d'un groupe de soldats sans armes, mais portant les plumes sur leurs têtes, d'un sonneur de trompette et de prisonniers. Ce premier registre est divisé en deux parties : la seconde nous montre d'abord quelqu'un à qui l'on passe des colliers, des scribes écrivant, et des prisonniers luttant, gambadant, se prenant par la jambe et essayant de se faire tomber, sautant en l'air, se portant sur leurs épaules, tombant à terre de tout leur long, et le dernier portant devant lui une large pierre. Au second registre sont entassés les colliers et les bijoux que présente un homme; un autre porte suspendues à une briche des verroteries et des queues de rhinocéros qui feront des courbaches, un troisième porte un grand vase sur son épaule, puis viennent ceux qui se prosternent à terre présentant les prisonniers qu'ils amènent une corde au cou : les malheureux captifs portent la main sur la corde pour empêcher qu'elle ne serre trop fort et ne les étrangle : des femmes ayant des enfants dans une hotte derrière leur dos sont conduites de la sorte. Le troisième registre nous donne à peu près le même spectacle, sauf qu'il n'y a pas de bijoux au premier plan et qu'au second le per-

sonnage à la briche, au lieu de verroteries, porte des fleurs, des queues de rhinocéros et d'autres objets effacés. Le quatrième registre nous montre des nègres apportant divers objets, des fruits, des sachets de poudre d'or, des œufs d'autruche, des défenses d'éléphants, pendant que d'autres conduisent des félins, des singes, des antilopes ou des bubales. Les premiers arrivés se prosternent devant le trône du roi, avant de remettre leurs apports au chef du trésor.

A gauche, dans la partie inférieure, les apports sont placés à terre, vases d'or ou d'électrum de toute forme, animaux fondus, lapis-lazuli, briques triangulaires d'or, pains d'*anti* ou de gomme parfumée, etc., conduits par des scribes. On y remarque au registre inférieur un type d'hommes que je ne me rappelle pas avoir rencontrés ailleurs, portant la barbe, vêtus d'une sorte de pèlerine sur leurs épaules et coiffés d'un bonnet qui se termine en pointe : ce sont des peuples que les Égyptiens appelaient Rotennou. Au second registre sont des riverains de la Méditerranée faisant partie de l'empire des Rotennou ; au troisième registre sont des Phéniciens avec des tributs qui ont déjà été décrits à propos du tombeau de Rekhmara. Au quatrième, des officiers égyptiens gravissent le plan incliné qui aboutit au trône royal, puis viennent des séries de prisonniers Rotennou conduits par une corde qui leur serre le cou et qu'ils veulent desserrer. Le cinquième nous montre les tributs que les captifs apportent sur leurs dos. Le sixième est remarquable par deux femmes toutes jeunes amenées évidemment pour entrer dans quelque *harem* égyptien, par des chars et des attelages. Le septième nous présente des prisonniers conduits de la même manière que plus bas, mais traités, semble-t-il, avec un peu plus d'humanité. Le huitième contient trois jeunes femmes, des vases, des animaux qu'on conduit en Égypte pour en orner les ménageries du Pharaon : un cerf, une antilope et un lion. Le haut du tableau tout entier était occupé par deux rangées de tables chargées de provisions de toutes sortes. Il serait très bien conservé, si la partie gauche ne comprenait pas de trop nombreuses parties effacées. Tel qu'il est, il ne comporte pas moins de deux cent quatre-vingt-dix-huit personnages, sans compter les animaux. On peut juger quelles durent être la patience et l'habileté de l'artiste chargé de ce décor.



Tombeaux d'El-Amarna. Sixième tombeau du Nord
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 99 *a*).

Une autre paroi du même tombeau, celle de gauche à l'entrée, nous montre le Pharaon dans son *harem* servi par sa femme et trois de ses filles. L'appartement où il est assis dans un fauteuil, avec un coussin sous les pieds, est orné magnifiquement d'abord de deux colonnes qui semblent sortir d'une tige de lotus et monter successivement par des nœuds jusqu'à ce qu'elle arrive au chapiteau qui est formé par un calice d'où sortent trois fleurs parfaitement dessinées : au-dessus du calice, la colonne de droite présente des fleurs ou des boutons pour la partie basse du chapiteau, et celle de gauche des canards ou des oies suspendues par les pattes et relevant le cou. Du plafond descendent des bouquets de toute sorte qui devaient répandre le plus agréable parfum. Le Pharaon tient lui-même des fleurs enroulées autour de sa main gauche. La mitre en tête, des sandales aux pieds, vêtu d'une robe ample et transparente, il tient à la main droite un vase dans lequel il reçoit la liqueur que la reine lui verse dans une sorte de filtre d'où elle s'échappe pour retomber dans le vase tenu par le Pharaon[1]. La reine est habillée d'une robe transparente qui la ceint au-dessous des mamelles ; elle est coiffée d'une coiffure légère avec deux rubans flottants sur ses épaules et chaussée de sandales. Celle des princesses qui est entre le roi et la reine lève la main gauche vers son père et tient la droite à la hauteur de la taille. Les deux autres sont placées derrière la reine, vêtues des habits convenables à leur rang et à leur âge ; celle qui est placée en bas porte en ses deux mains un plateau chargé de fruits ; l'autre porte des fleurs[2]. Au-dessous, dans un premier registre sont à gauche six musi-

1. La planche de Lepsius (Abt. III, 38 *b*) contient bien un second vase que le Pharaon a dans la main. Celui de la reine a une forme différente de celle qui est donnée ici d'après le dessin de Nestor L'hôte qui ne met pas de vase entre les mains du Pharaon; mais d'après son dessin lui-même les lignes ondulées qui représentent l'eau descendent au-dessous du vase et doivent par conséquent tomber dans un autre vase.

2. Ce dessin offre plusieurs différences avec celui de Lepsius. Le chapiteau des deux colonnes se ressemble dans la planche des *Denkmæler*, tandis que dans la planche ici donnée, ils sont différents. Je ne peux dire qui est dans le vrai. De même la coiffure de la reine est une mitre dans Lepsius et le plateau que tient la seconde princesse est aussi différent. Les jeux de lumière peuvent avoir occasionné les différences dans deux ouvrages soigneusement faits : il faut en effet copier telle ou telle paroi à une heure déterminée, si l'on veut ne pas prendre les objets les uns pour les autres et leur donner la forme qu'ils ont réellement sur le monument. Je le sais par expérience et je suis tout prêt à excuser et à expliquer les défaillances des copistes, quels que soient les défaillants.

ciennes dont les deux premières tiennent des harpes et les autres des mandores. A droite sont les échansons qui prennent sur de petites tables servant de support les vases pleins de liqueur que le Pharaon boira ; ils sont affairés et attentifs à leur besogne. Un autre est tourné vers la droite, vers quelque chose ou quelqu'un d'effacé ; mais. s'il en faut juger par une autre scène analogue, c'est un cellier qui devait se trouver dans cette partie absente du registre. Le possesseur du tombeau Keschi était celui qui prenait les vases pour les présenter au roi.

La décoration de la paroi du fond n'est pas achevée. Dans la partie droite, « le tracé du pinceau a disparu et l'on ne reconnaît que difficilement, à cause des accidents et de la dégradation de la pierre, les parties commencées par le sculpteur. L'espace vide, quoique fort dégradé, présente des parties planes qui prouvent que la sculpture n'avait été que commencée[1]. » On voit cependant le soleil rayonnant et le commencement d'un édifice, puis le défunt Kheschi, chargé de colliers d'or, que dix hommes sont occupés à habiller. Au-dessus de ce groupe sont trois flabellifères avec leur insigne sur l'épaule.

Peut-être est-ce à cette partie de la paroi qu'il faudrait rapporter le dessin qu'a publié Lepsius et qui nous montre un soleil rayonnant à gauche d'un édifice ; mais je suis très porté à en douter, parce que le dessin n'est pas fruste et qu'au contraire les hiéroglyphes en ont été très bien conservés. L'édifice se compose d'une colonnade à chapiteaux avec des bandelettes attachées à la gorge en-dessous de la naissance du chapiteau, puis d'une cour et d'un pylône, en avant duquel se trouve dans la cour un petit édicule soutenu par deux colonnes de pierre. Après le pylône on voit une autre colonnade surmontant une partie d'édifice que l'on ne voit pas. A droite se voit aussi un kiosque qui par sa disposition rappelle celui de Philée. Ce que ce dessin a d'important se trouve dans les hiéroglyphes, car ce ne sont plus les cartouches de Khouenaten et de sa femme que l'on voit sur ce mur, mais bien ceux de Rasaakadjoser Kheprou (Râ qui magnifie le *double*

1. Nestor L'hôte, *Papiers*, XI, *dessins*, fol. 35, dans une note accompagnant le dessin.

2. Nestor L'hôte, *ibid.*, XI, fol. 36. Je n'assure pas le moins du monde que ce dessin se rapporte à ce tombeau, mais je suis porté à croire qu'il en est, tout y contribue, quoique rien ne soit moins certain.



Tombeaux d'El-Amarna. Sixième tombeau du Nord
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 99 *b*).

aux devenirs saints), successeur de Khouenaten, et de sa femme Meritaten, fille de Khouenaten et de la reine Nofrénofriouaten Nofreiti. Ce détail montre que le tombeau n'avait pas été achevé sous Aménophis IV, que par conséquent il n'était pas contemporain de la vie de celui auquel il avait été accordé et que le règne de ceux qu'on nomme les rois hérétiques dura plus longtemps qu'on ne le dit d'ordinaire.

Peut-être encore faut-il rapporter à ce tombeau le dessin suivant de Nestor L'hôte, dessin qui ne porte pas l'indication du tombeau auquel il a été emprunté et qui n'est qu'un croquis. Sur un mur de gauche, on voit la représentation d'un édifice illuminé par trois soleils qui lui envoient leurs rayons. Cet édifice est précédé d'une cour où l'on entre par deux portes en dehors desquelles sont des gardes et des *saïs*, puis des femmes dans l'attitude de l'adoration. Dans la cour sont rangés des hommes ayant la même attitude, et des chambres parmi lesquelles une cuisine renfermant des victimes prêtes à être cuites. Un pylône avec des mâts enrubannés donne entrée dans une partie de l'édifice au milieu de laquelle est une estrade où l'on accède par un escalier ou un plan incliné : le roi est monté sur l'estrade, ayant derrière lui sa famille, son épouse et quatre filles qui sont à terre. En avant et en arrière sont des officiers. Vient ensuite une série de chambres et de cours, les unes vides ou presque vides, les autres, au contraire, remplies de provisions. A l'extrémité de ces chambres se voit une cuisine avec des hommes occupés à faire bouillir de grands chaudrons. Si l'on veut faire attention à la particularité de l'estrade à plan incliné, estrade qui ne se trouve que dans ce tombeau, on regardera comme très probable l'attribution de ce croquis au tombeau en question, d'autant plus qu'il est ainsi complet dans sa décoration, malgré que cette décoration n'ait pas été achevée.

Le sixième tombeau du groupe Nord[1] est celui d'un officier nommé Houia. Il occupait à la cour d'Aménophis IV les charges de préposé aux *Ap* royaux, c'est-à-dire aux appartements des femmes, de préposé à la maison blanche, de préposé à la maison de la reine-mère et royale épouse

1. Lepsius, *Denkm.*, III, 100 *c*, ne donne le dessin qu'avec des variantes légères : ainsi la croix ansée dont il est ici question n'apparaît pas dans sa planche.

Tii. Si donc la décoration suit les charges, nous devons trouver des scènes de *harem*, des scènes d'apport de provisions et de tributs, des scènes d'intérieur enfin dans le palais de la reine-mère. C'est précisément ce que contient la décoration de ce tombeau.

Je n'ai nul doute que l'entrée de ce tombeau n'ait été semblable aux autres, c'est-à-dire que l'on n'ait représenté le défunt de chaque côté de la porte avec l'hymne au Disque de règle en cet endroit ; mais soit que la décoration n'ait pas été achevée, soit qu'elle ait subi les injures du temps, soit pour toute autre raison, nous n'en possédons actuellement aucun dessin, quand au contraire toutes les autres parois ont été conservées et dessinées, en tout ou en partie.

La partie droite du mur d'entrée nous fait assister tout d'abord à une scène d'intérieur, non pas chez le Pharaon Khouenaten, mais chez la reine-mère Tii. L'orbe rayonnant du soleil enveloppe toute la scène de vingt et un rayons, le chiffre le plus fort que l'on puisse observer dans ces tombeaux. Toute la partie supérieure du tableau est occupée par les trois personnages royaux, à savoir le Pharaon Khouenaten au milieu, la reine-mère Tii en face, et la reine, son épouse derrière lui, ce qui suffirait à montrer que c'est la reine-mère qui reçoit ses enfants et non les enfants qui reçoivent la reine-mère. Le roi est assis sur un fauteuil à pieds de lion, les pieds chaussés et posés sur un coussin placé sur un escabeau ; vêtus de robes transparentes et flottantes, le roi et sa femme sont coiffés du bonnet rond avec des rubans qui retombent sur les épaules et l'*uræus* au front, la reine-mère Tii au contraire porte la même coiffure et le même insigne, mais surmontés d'une couronne composée de cornes remontantes contenant le disque avec les deux plumes, comme une maîtresse de maison qui a mis ses plus beaux atours pour recevoir la visite dont veut bien l'honorer le chef du royaume. Devant le roi est posée une table chargée de mets et de bouquets avec la croix de vie entre deux rayons de soleil : les fruits, les pains, les gâteaux, les viandes, les légumes s'offrent à son choix, et, pendant qu'il respire un bouquet qu'il tient à la main droite, de la gauche il peut prendre ce qui lui fait plaisir sur la table. Près de la table sont les vases qui contiennent la boisson. Derrière lui, la reine respire aussi le parfum du bouquet qu'elle tient à la main droite, et de la gauche prend sur



Tombeau d'El-Amarna, porte d'entrée de la deuxième salle.

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl. 29.)

la table placée devant elle ce qui lui fait plaisir. La reine Tii n'a pas de bouquet à la main parce qu'elle est chez elle ; elle se contente de tendre la main droite vers les mets préparés, comme les héros d'Homère, et de sa gauche elle s'appuie sur son fauteuil. Trois princesses, les aînées sans doute, prennent part à la fête : Boqitenaten est placée près du fauteuil de Tii sur un siège plus bas ; elle tient en ses deux mains un fruit quelconque, ou peut-être un vase d'eau, qu'elle porte à sa bouche. Près du fauteuil de la reine, deux autres filles du couple royal, dont Meritaten, placées l'une vis-à-vis, de l'autre portent un vase à leur bouche, et de la main gauche Meritaten prend une partie de l'objet que sa sœur tient dans la sienne. Entre le roi et la reine-mère, Houia agissant en qualité de préposé au gynécée de la reine-mère reçoit d'un autre officier un petit vase qu'il présentera au roi, comme cela se pratique encore aujourd'hui chez les riches habitants de l'Égypte, où le serviteur qui veille à côté de la table sur les besoins des convives ne présente jamais qu'à boire, puisque la table est chargée de mets qu'ils peuvent prendre à leur gré. Sous cette partie supérieure sont superposés trois registres qui appartiennent tous à la représentation de cette fête de famille. D'abord nous voyons les apprêts prochains de la fête : Houia veille lui-même à la disposition des mets et des fruits dans la corbeille où il les range ; derrière lui sont quatre flabellifères, leur insigne sur l'épaule gauche et tenant à la droite leur mouchoir de cérémonie. Devant lui deux officiers apportent sur un petit guéridon des mets rangés avec soin, et derrière eux un troisième dispose une corbeille. Le chœur des musiciennes, une harpiste, une joueuse de lyre et une autre de mandore, avec deux chanteuses, est prêt à charmer la fête : en arrière sont les flabellifères avec leur insigne et leur mouchoir. Au second registre, nous voyons la même représentation ou à peu près, mais en sens inverse. Au milieu, quatre officiers disposent des fruits dans une corbeille ; ils ont devant eux les offices où sont rangées les provisions en des couffes placées sur de petits guéridons, en des coffres fermés par un bouton que l'on voit à la partie supérieure, ou sur des tables, les vases de liquide rangés à part sur deux rangs. Le préposé à ces offices est placé en dessus et veille, un bâton à la main. Du côté droit, un second chœur de musiciens : d'abord un homme qui joue d'une énorme lyre à neuf cordes placée sur un piédestal, et derrière lui les

autres musiciens qui sont effacés. Malgré cette lacune, ce qui subsiste suffit pour nous montrer que l'usage du double chœur, comme plus tard dans la tragédie grecque, n'était pas inconnu en Égypte, et nous le retrouverons dans la scène qui fait pendant à celle-ci : les Muses grecques aimaient les chants alternatifs, au dire de Virgile, et les Égyptiens aussi. En bas, après des lignes de séparation, on aperçoit des personnages qui devaient faire quelque action ; on voit aussi comme des restes de fleurs et des couffes avec un vase ; sera-t-il trop risqué de supposer que ces restes d'un tableau mutilé représentent la cueillette des fruits et la préparation culinaire qui devait précéder tout repas? Je ne le crois pas ; mais cependant je ne donne cette interprétation que sous toutes réserves.

A gauche, la paroi d'entrée nous donne également une scène intérieure dans le *harem* de la reine-mère Tii. La scène a été dessinée en se bornant aux seuls personnages, c'est-à-dire que le *harem* n'est pas représenté. Khouenaten est assis dans un siège à dossier élevé, vêtu d'une robe ample et transparente, des sandales aux pieds qu'il pose sur un coussin, la tête coiffée d'un petit bonnet dont on n'aperçoit guère que les contours. De la main gauche il s'appuie sur le coussin placé dans le siège, et de la droite il porte à ses lèvres un vase que lui a présenté Houia au bas du siège, tenant sur son bras la serviette dont son maître va essuyer ses lèvres. Derrière Houia est un autre personnage qui attend que le roi ait bu pour présenter à son maître un autre vase que celui-ci passera au Pharaon. Sous le siège du roi sont des fruits, des fleurs, des vases remplis de douceurs placés sur une table. En face du roi est la reine assise aussi dans un fauteuil à dossier élevé, mais sans coussin. Elle est habillée comme le roi, chaussée, coiffée comme lui, mais porte en plus sur sa coiffure de longues cornes montantes au milieu desquelles se trouve un disque surmonté de deux plumes. Elle boit aussi, et un serviteur, la serviette à la main, attend qu'elle ait fini. Sous son siège est une petite console chargée de fruits et de fleurs, en arrière de laquelle est une princesse tenant un gros bouquet à la main. Derrière le roi, sur un siège comme les précédents est la reine Tii, mère de Khouenaten, buvant aussi. Devant elle, montée sur le coussin où reposent les pieds de la reine-mère, est une princesse respirant le parfum d'un bouquet. Sous le fauteuil est la même console supportant une corbeille



Septième tombeau d'El-Amarna, paroi d'entrée a droite.

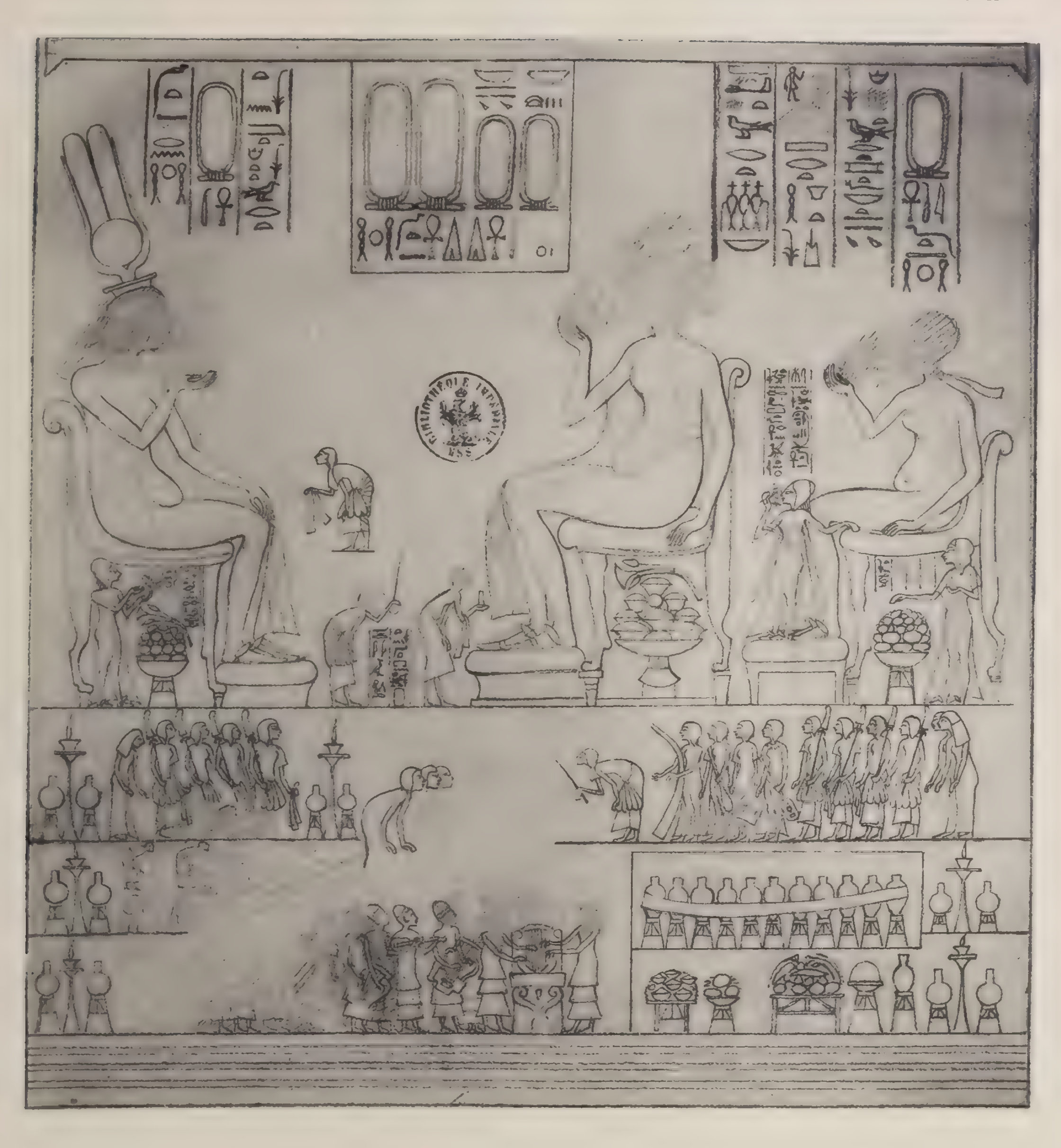
(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl. 12.)

pleine de fruits, vers laquelle une troisième princesse étend la main droite pour prendre un fruit, pendant que la main gauche en tient déjà un. Pendant que ces hauts personnages sont ainsi occupés, les trois registres du bas renferment les officiers qui assistent à la fête, les musiciens qui la charment et les salles où sont les provisions avec des brûle-parfums allumés et des rafraîchissements. A gauche du premier de ces trois registres, après un espace effacé, on voit des gens qui courbent le dos et baissent les mains : derrière eux est un groupe de quatre flabellifères avec leur insigne et leur mouchoir de cérémonie, puis une femme qui s'incline. A droite est d'abord un personnage qui semble être le chef du chœur de musiciennes qui suivent au nombre de quatre, la première ayant une harpe, la seconde un instrument que je ne connais pas, la troisième une lyre dont on n'aperçoit guère que les contours, la quatrième une mandore. Puis quatre flabellifères, dont deux avec le mouchoir en leur main droite, ont leur insigne sur l'épaule gauche. Deux femmes s'inclinent ensuite et terminent le registre. Le second est presque complètement effacé. Le troisième nous montre une scène jusqu'à présent unique dans les représentations égyptiennes. On y voit un groupe de musiciennes, ou peut-être de musiciens asiatiques, la tiare en tête, vêtues de robes à panier tenant à la main leurs instruments. La première qui soit visible a une lyre à cinq cordes, la seconde une mandore, la troisième une lyre à six cordes, et enfin entre les deux dernières, posée sans doute sur un socle, est une immense lyre à huit cordes, dont elles jouent toutes les deux à la fois. C'est une preuve que les Égyptiens connaissaient depuis longtemps ce que les modernes appellent jouer à quatre mains. Derrière les musiciennes asiatiques sont les provisions, rafraîchissements posés sur une petite console, tables chargées de fruits, de fleurs, de pains, de légumes, avec des parfums qui brûlent.

La paroi de droite contient une seule scène, la plus importante de toutes celles que nous avons déjà vues pour l'histoire des idées humaines en général et pour l'histoire des idées religieuses de cette époque en particulier, car elle nous montre bien que le culte dont Khouenaten avait tenté la restauration dans sa ville était l'ancien culte de la ville d'Héliopolis, c'est-à-dire le culte du Dieu unique Râ. Il ne s'agit en effet rien moins que

de l'initiation de la reine-mère Tii à ce culte dans le temple de Râ, faite par son fils Khouenaten en présence de Houia, admis à cet excès d'honneur à cause des fonctions qu'il remplissait près de la reine-mère, ce dont il fut ensuite amplement récompensé. Le cortège royal est représenté au troisième registre : il se compose des trois chars qui ont amené les acteurs principaux, de leurs cochers et de leurs *saïs* ; en avant du premier char sont quatre scribes dont deux seulement ont leur palette à la main, pendant que les deux autres posent les mains sur leurs genoux ; ils sont tous courbés. Puis viennent quatre porte-ombrelle dans la même attitude. En avant sont trois soldats de police, ou trois *saïs*, marchant en tête de cette partie du cortège et qui arrivent devant un personnage qui tient deux fleurs dans sa main gauche. Au registre immédiatement supérieur sont quatre autres soldats de police courbés et touchant la terre de leurs bâtons ; puis viennent huit personnages dont je ne peux connaître la fonction, le dos courbé et les bras ballants. Ils sont précédés de deux porteurs d'édicules qu'ils ont sur le dos, pendant que de leurs deux mains ils tiennent des bâtons; ils sont suivis de quatre hommes de profil sur un même rang portant aussi un fardeau et tenant un bâton, et d'un cinquième qui est seul et dans la même position[1]. Toute la partie haute du tableau représente le temple où va se passer la scène. Les acteurs sont entrés par les pylônes à droite dans une cour sur les côtés de laquelle sont des galeries pleines de provisions préparées et rangées dans des corbeilles placées sur des tables. Devant la porte sont quatre suivants étagés les uns au-dessus des autres : puis sur deux lignes les officiers auxquels leur charge donne droit d'accompagner le roi et la reine : en haut, quatre femmes flabellifères, puis un porte-ombrelle, puis un porte-luth et de nouveau un porte-ombrelle ; en bas, cinq femmes flabellifères ; tous ils ont leur insigne sur l'épaule gauche, sauf le porte-luth, et, sans exception, ils ont à la main droite le mouchoir de cérémonie. Devant les dernières flabellifères est la princesse Bokitaten, vêtue d'une robe transparente, baissant la main droite et tenant sur l'avant-bras gauche, entre le coude et l'épaule, trois objets de

1. Lepsius (*Denkm.*, III, 101) présente aussi quelques divergences dans ce dessin. Dans la main des deux premiers hommes qui portent un édicule, il place un guéridon et un mouchoir dans celle des quatre personnages qui suivent sur le même rang.



Septième tombeau d'El-Amarna, paroi d'entrée a gauche.

(D'après les dessins de Nestor L'hôte, papiers, XI, pl. 10.)

même forme que je ne puis déterminer ; elle est suivie de deux femmes qui s'inclinent respectueusement en levant la main gauche à la hauteur de la figure et en laissant tomber la main droite.

Puis en avant de ce cortège est le Pharaon, mitre en tête, portant la robe sans manches sous un manteau, le cou orné de colliers, chaussé de sandales et tenant par la main la reine Tii, vêtue, chaussée, coiffée de la même manière, sauf que sa robe est ornée depuis la ceinture d'une double bande d'étoffe. Ils sont illuminés et protégés par les rayons du Disque solaire qui leur présente la vie. Une légende nous apprend que « la reine grande épouse royale, la mère du roi [1] Tii, est conduite pour qu'elle voit le *reposoir* de Râ.[2] » Ils sont, en effet, devant une large et haute porte donnant entrée dans la première salle du temple. Près de la porte se tient Houia avec un second personnage, pieds nus et tous les deux courbés. Le roi et sa mère, en pénétrant dans cette salle, ont dû ôter leurs chaussures. Au milieu de cette première salle se dresse un autel chargé d'offrandes : puis de chaque côté des vases, et en avant de l'autel des guéridons chargés de pains et de viandes. Près de l'autel est un prêtre, peut-être le *grand voyant*, chaussé de sandales et qui s'incline profondément en tenant trois choses dans sa main gauche et posant la droite sur son pagne. Tout autour de la salle règnent des petites chambres qui ne laissent que l'intervalle nécessaire pour entrer et sortir. Le roi et la reine doivent passer

1. C'est une légende semblable que les deux auteurs du *Livre des Rois* ont traduit *mère de la reine Tii*, et qui doit se comprendre sans doute en mettant une virgule entre *reine* et *Tii* ; mais, même avec cette correction, cette traduction est inadmissible : ces deux auteurs, qui n'en sont pas à leurs premières bévues, auraient dû voir que ce titre ne peut s'expliquer comme ils l'ont compris et que jamais n'a voulu dire *mère de la reine*, mais *royale mère* ou *mère du roi*, le mot étant exclusivement réservé au roi. — Cf. *Livre des Rois*, par E. Brugsch-Bey et U. Bouriant, p. 55. J'aurais bien d'autres erreurs, même de beaucoup plus grosses, à signaler si je faisais la critique de cet ouvrage qui a eu la prétention de remplacer le *Königsbuch* de Lepsius.

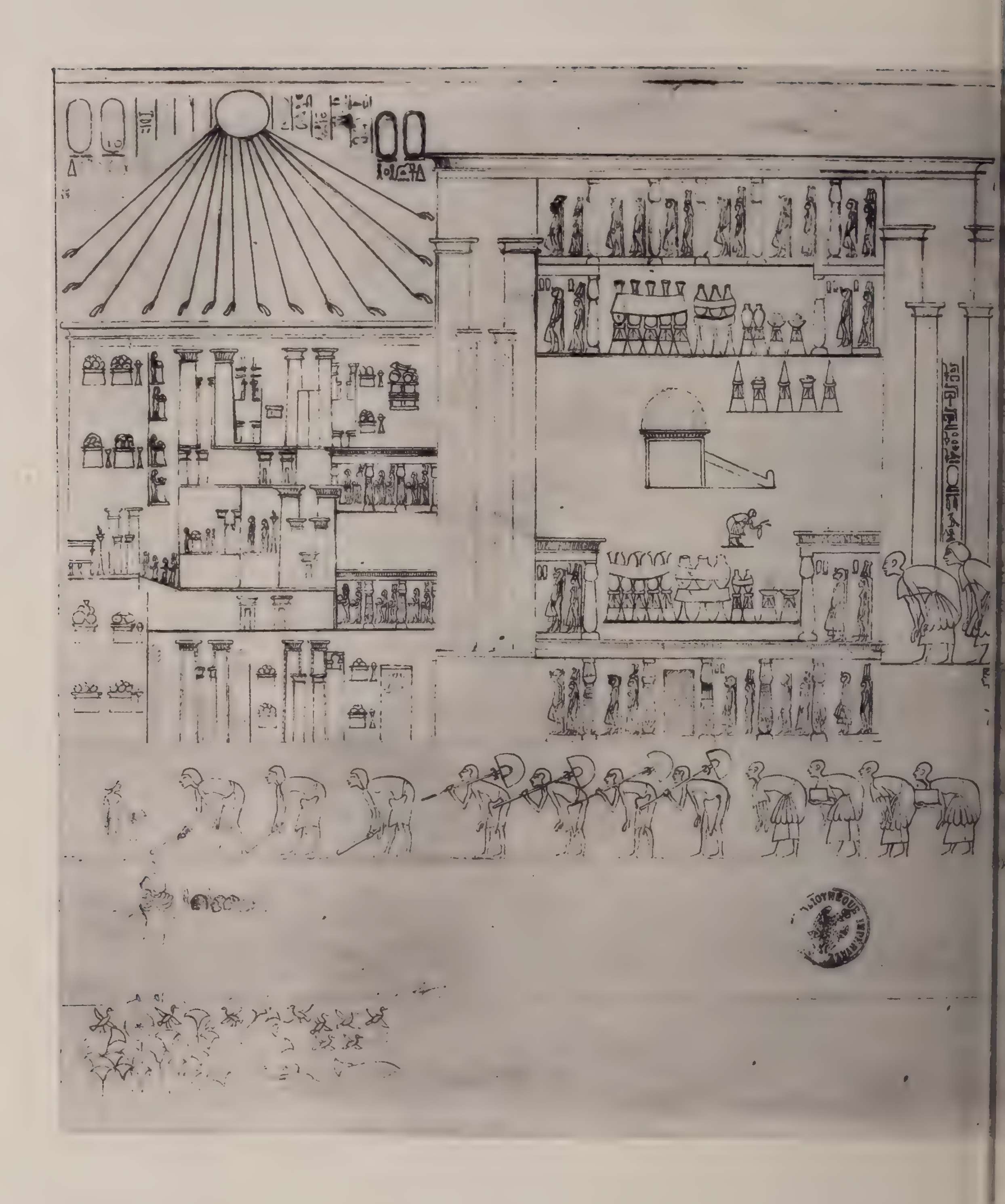
2. Le mot qui se traduit par *reposoir* est le mot que Lepsius (III, 101) a donné est tandis que Nestor L'hôte , ce qui est impossible. L'inscription de Piankhi emploie le mot dans un passage analogue. Je ne sais si le texte de Lepsius est correct ; en tout cas il se laisse comprendre.

par chacune de ces chapelles soutenues par deux colonnes magnifiques, changer de coiffures et faire les cérémonies spéciales en chaque chapelle. Partout on les voit élevés sur un marchepied au-dessus du sol de la chapelle. Quand ils ont parcouru cette première salle et ses chapelles, ils pénètrent dans une seconde disposée de la même manière, mais sans autel. Ils changent de nouveau de costume, et le roi revêt la couronne de cérémonie; puis, comme ils approchent du Dieu et qu'un mortel ne doit pas se présenter les mains vides devant la divinité, ils se chargent tous deux des mêmes offrandes. Ils pénètrent ensuite dans une troisième salle où brûlent les parfums : le roi a changé son offrande, mais non la reine : une autre porte s'ouvre devant eux, ils y pénètrent, et on les voit de chaque côté d'une table, se tournant le dos et accomplissant les rites. Quand ils sortent de cette troisième salle, ils montent l'escalier de quatre marches conduisant au sanctuaire : le roi est en avant et la reine le tient par le bras; ils sont tous les deux devant le reposoir de Râ en avant duquel brûlent de nouveaux parfums. Que se passe-t-il alors? on ne peut le savoir; mais il est probable que la chose devait se terminer comme plus tard elle se termina pour le roi éthiopien Piankhimeriamen : « Il vint en passant vers le temple de Râ, il entra dans le temple en adorant deux fois. L'*homme au rouleau* invoqua celui qui repousse les plaies du roi; il remplit les rites de la porte, il prit le vêtement *seteb*, il se purifia par l'encens, il fit une libation, il apporta les fleurs de *Habenben*[1], il apporta les offrandes de vie; il monta les degrés vers le grand reposoir pour voir Râ dans *Habenben*, étant tout seul. Il poussa le verrou, il ouvrit les portes, il vit son père Râ dans *Habenben*, vénéra la barque de Râ et la barque de Toum. Il tira les portes et prit de la terre à sceller et apposa son sceau avec le sceau royal[2]. »

Le document écrit est le commentaire de ce que nous avons vu sculpté sur cette paroi. En bas de cette scène sont deux registres qui nous

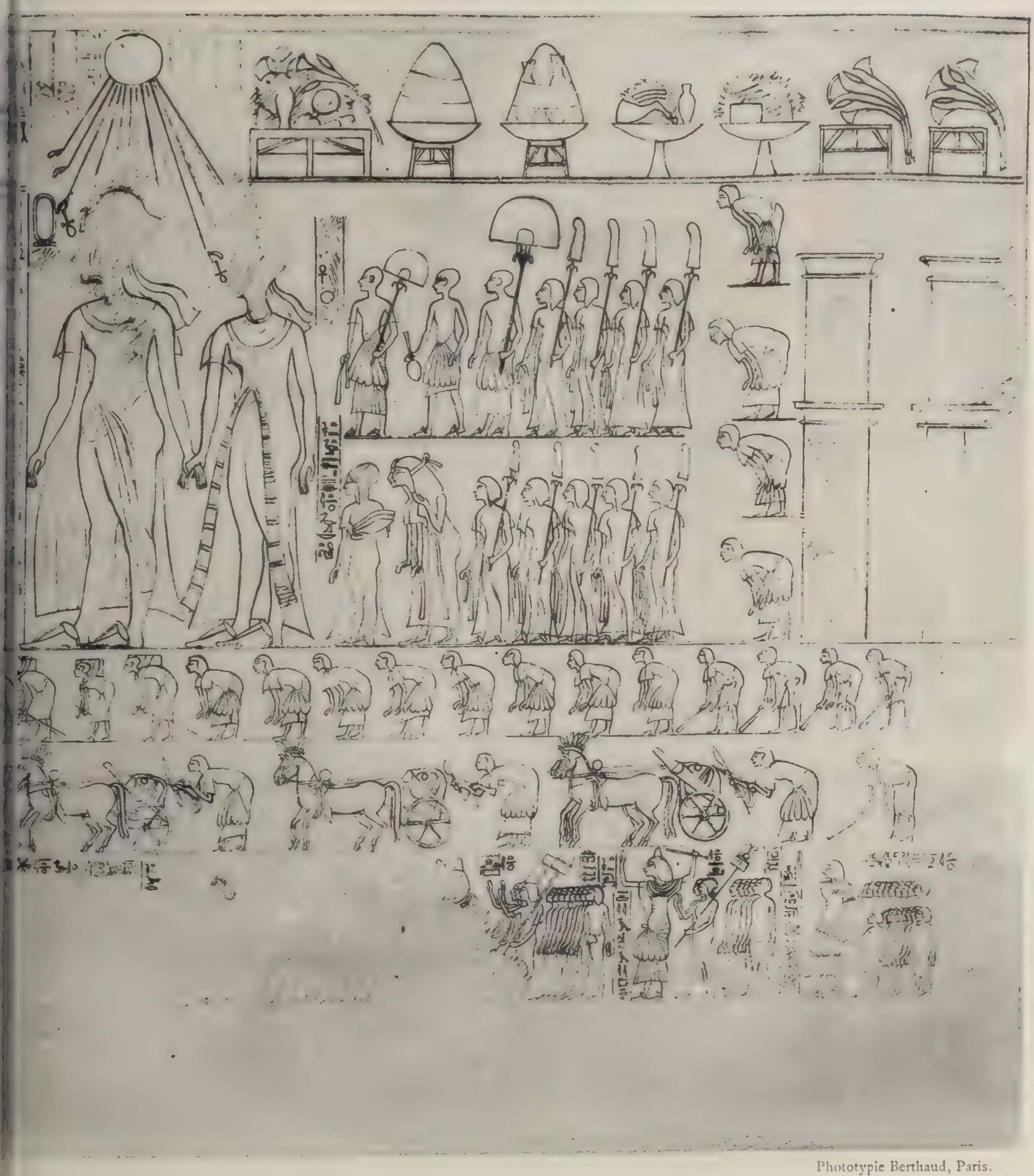
1. C'est le nom sacré d'Héliopolis.

2. *Stèle de Piankhi*, dans Mariette, *Monuments divers*, I. 103-105. — Cf. E. de Rougé, *Chrestomathie égyptienne*, fasc. 4, p. 59-61. Je me suis permis de changer la traduction de l'illustre maître, en prenant pour base le tableau que je viens de décrire et auquel de Rougé n'avait sans doute pas pensé à recourir.



Septième tombeau d'E

(D'après les dessins de N



Phototypie Berthaud, Paris.

ARNA, PAROI DE DROITE.

'hôte, papiers, XI, pl. 4.)

montrent les employés du temple d'Aten, hommes et femmes, acclamant l'officier Houia représenté chargé de colliers d'or, ayant derrière lui des porte-enseigne qui se mêlent à la joie publique. Je ne peux en dire davantage sur ce registre qui est mutilé dans sa plus grande partie. Du registre inférieur il ne reste plus, à l'extrémité gauche, que quelques fleurs et plantes d'un fourré d'où s'enfuient des oiseaux, avec la tête d'un homme au milieu du fourré.

Le mur opposé nous a conservé une autre scène dans son entier : elle rappelle la scène de tributs que nous avons vue dans le tombeau précédent, parce que le maître de ce tombeau avait eu les mêmes charges ou des charges analogues pendant sa vie. Le Pharaon, assis sur sa *sedia gestatoria* que portent sur leurs épaules trois groupes de quatre hommes en avant et en arrière, la couronne rouge en tête, s'avance vers un petit édifice à galerie soutenue par quatre colonnes. Cette *sedia* est la même que celles que nous avons vues représentées au tombeau précédent ; mais cette fois-ci elle est occupée, lorsque les autres étaient vides. Devant et derrière lui des flabellifères portent leur plume et des porte-ombrelle élèvent leurs hauts insignes afin de garder la figure du roi des rayons du soleil. En avant de la chaise, un prêtre qui se retourne fait fumer l'encens tout en marchant. Le cortège se compose de chars de soldats armés de haches, de lances, de bâtons, d'arcs et de frondes, avec des porteurs entremêlés qui s'étendent sur les trois registres inférieurs dont le plus bas est complètement détruit. Tout ce cortège sort du palais royal qui est représenté au sommet gauche de la paroi. Des baladins dansent en avant de la porte d'entrée. Cette porte est précédée de rafraîchissements en de grands *zirs* placés sur des guéridons : elle donne entrée dans une cour où des bœufs déjà morts n'attendent plus que le dépècement avant d'être mis dans les chaudrons ou d'être offerts à la divinité. En avant des chars des soldats, en cinq registres superposés sont les tributs qui consistent dans les mêmes apports que j'ai déjà signalés, avec nombre de singes qu'on conduit en laisse. En face du pavillon royal, sous un petit édicule de bois se trouve une sorte d'autel devant lequel deux hommes sont prosternés à plat ventre. En face de tout ce cortège, sur huit registres à droite, sont rangés les prisonniers enchaînés, précédés, en chacun

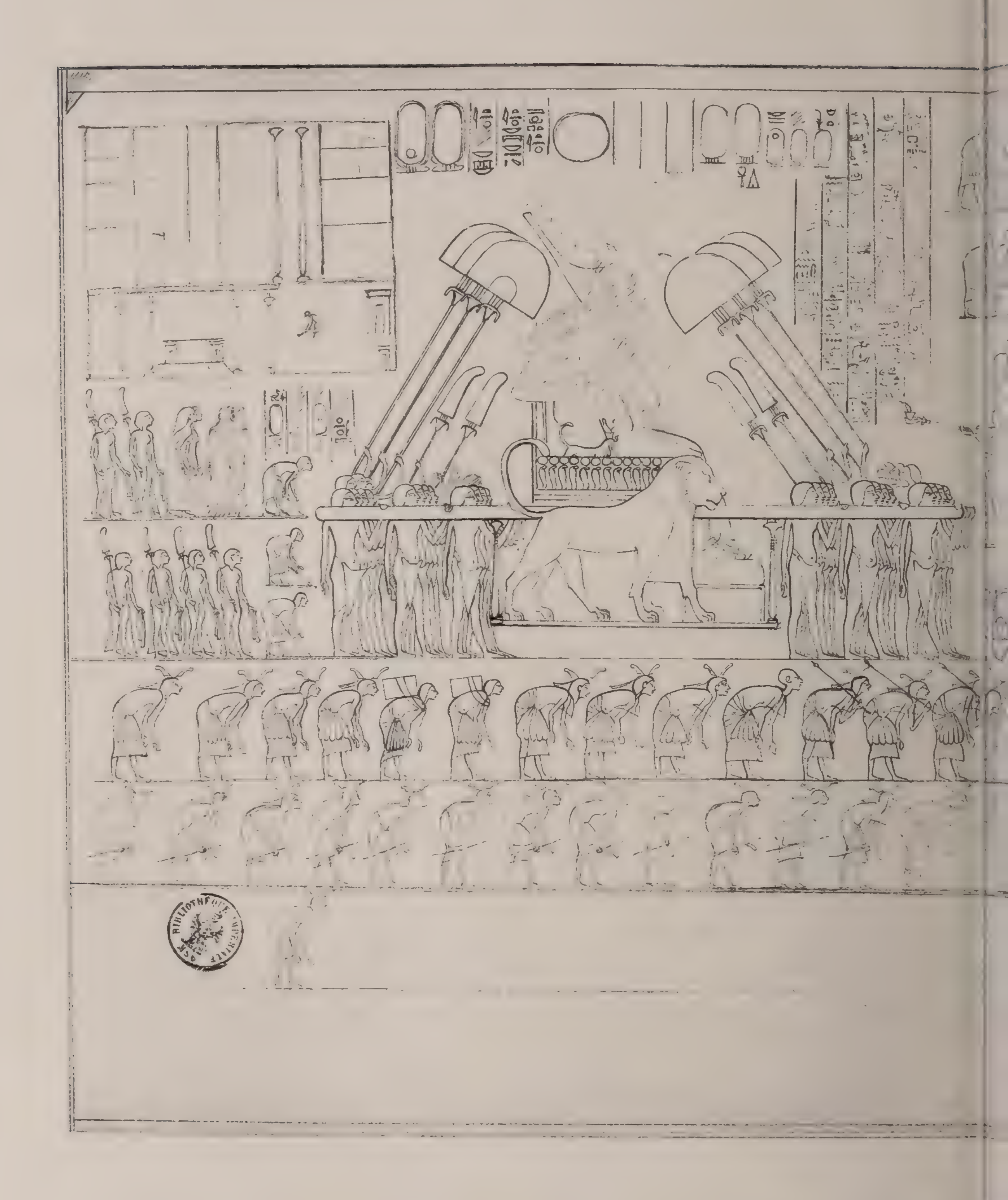
des cinq registres inférieurs, d'un garde armé d'un bâton. Une légende placée en avant du Pharaon nous apprend que l'année XII de son règne, le deuxième mois de la saison de Perît, le jour huitième, le Pharaon reçut les apports du pays de Syrie, de Kousch et des îles de la *Grande Verte*. Ce texte est important, car il nous montre que Khouenaten avait encore conservé l'empire de Thoutmès III, qu'en particulier les îles de la *Grande Verte*, c'est-à-dire de la Méditerranée, reconnaissaient leur dépendance et son autorité. La mention de l'an XII, date extrême que l'on attribue d'ordinaire à son règne, montre sans doute que ce roi eut un règne plus long que celui qu'on lui accorde d'ordinaire, puisque sa mère n'était pas encore morte probablement à cette époque.

Le mur du fond ne nous a pas été conservé : on n'en a qu'une très petite partie qui nous montre cependant que la maison de la reine-mère Tii possédait un atelier de sculpteurs qui faisaient les statues morceaux par morceaux et qui les adaptaient ensuite. Deux de ces sculpteurs, assis sur leurs sièges, achèvent de ciseler, l'un une jambe, l'autre une tête : un troisième, les mains appuyées sur les genoux, regarde une statue que le scribe Aouti achève de peindre, selon la coutume égyptienne. Cette statue est celle de la princesse Bokitaten qui devait être la préférée de sa grand'mère, car nous l'avons vue près de Tii dans la scène du *harem* ; elle a pris seule part à l'initiation de la reine-mère, et celle-ci lui fait faire une statue par les sculpteurs attachés à sa maison. S'il faut juger du reste de cette paroi d'après cette scène, on n'en saurait assez regretter la perte.

Ce tombeau contenait, en outre, une niche qui était aussi décorée, car Lepsius[1] nous a conservé le nom de deux personnes qui y étaient représentées, celui sans doute de la femme de Houia, nommée Ti, et celui de sa sœur Ouenschaher. C'était en effet là que devait se trouver la famille.

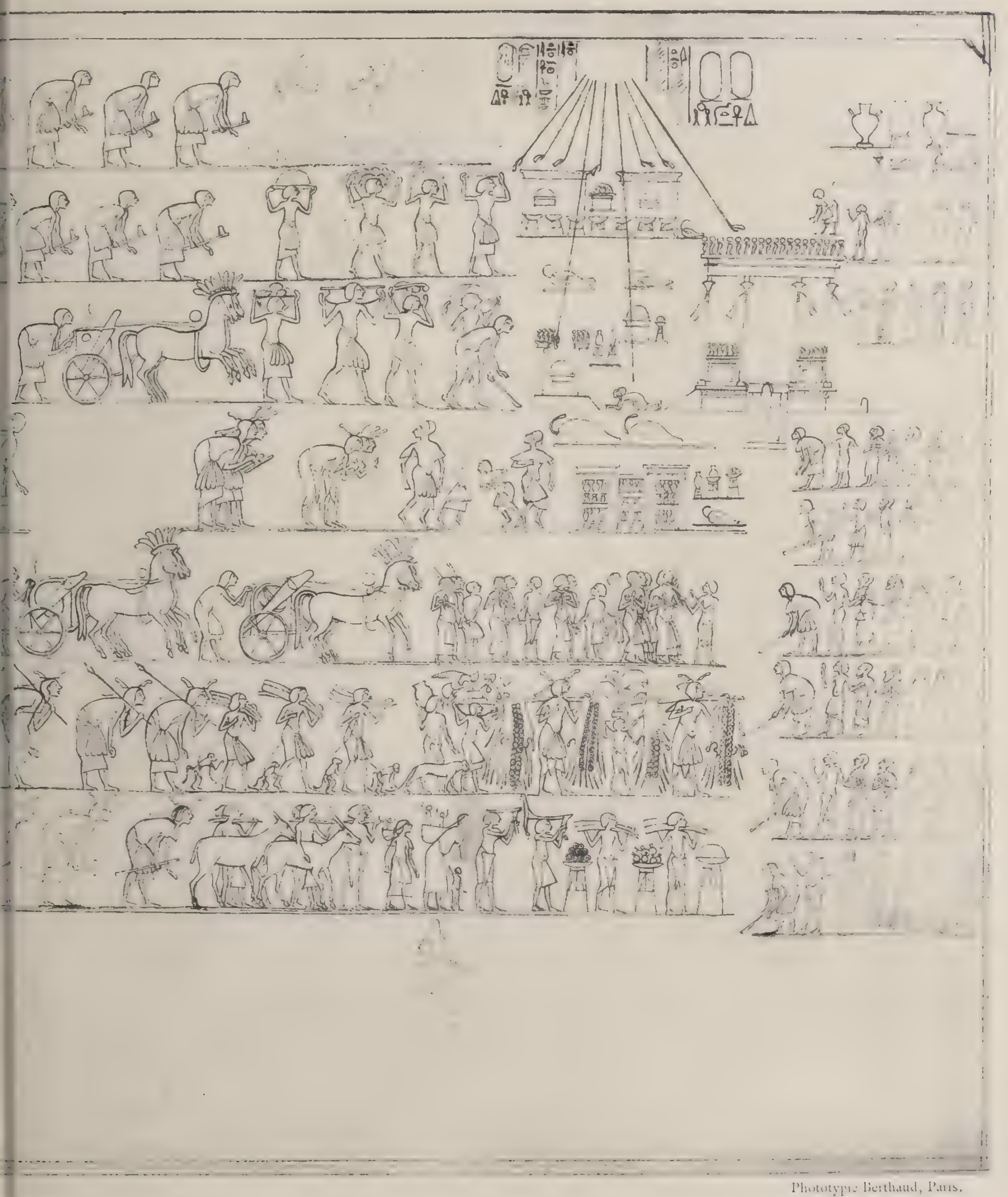
Avec ce tombeau se terminent ceux qui composent la nécropole Nord d'El-Amarna ; il faut maintenant décrire les trois tombeaux qui représentent la partie sud de cette nécropole.

1. Lepsius, *Denkmæler*, III, 110.



Septième tombeau d'El-

(D'après les dessins de Nest

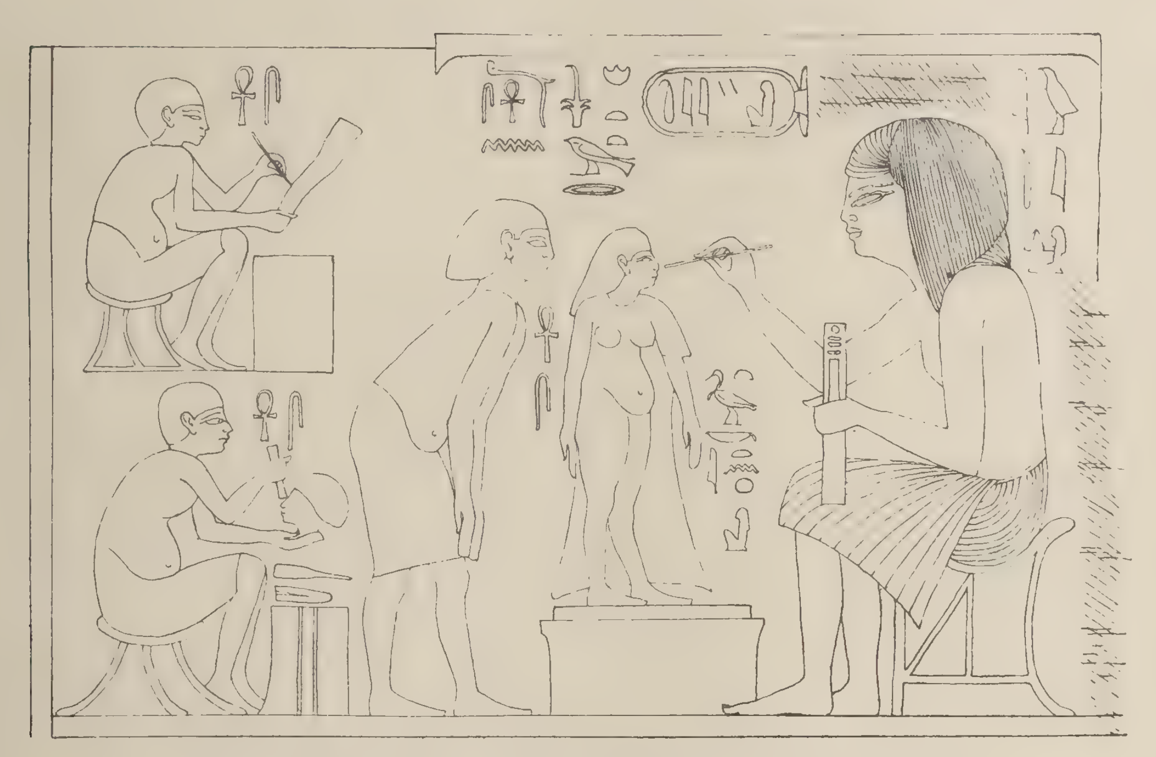


Phototypie Berthaud, Paris.

RNA, PAROI DE GAUCHE.

(…nôte, papiers, XI, pl. 7.)

Le premier est celui du prêtre Aï. Ce personnage avait les titres de porte-*flabellum* à la droite du roi, de scribe, de préposé à tous les chevaux de Sa Majesté, et de scribe vrai et de *divin père*[1]. Après s'être fait creuser un tombeau dans la nécropole Sud d'El-Amarna, il alla se faire enterrer à Thèbes dans la vallée des Rois, près du tombeau d'Aménophis III. On en a fait, je ne sais sur quel fondement, l'un des gendres



Tombeaux d'El-Amarna. — Septième tombeau du Nord. Première chambre, (d'après LEPSIUS, III Abth., pl. 100 *a*).

d'Aménophis IV[2]; mais sa femme est nommée avec lui, elle se nomme Ti,

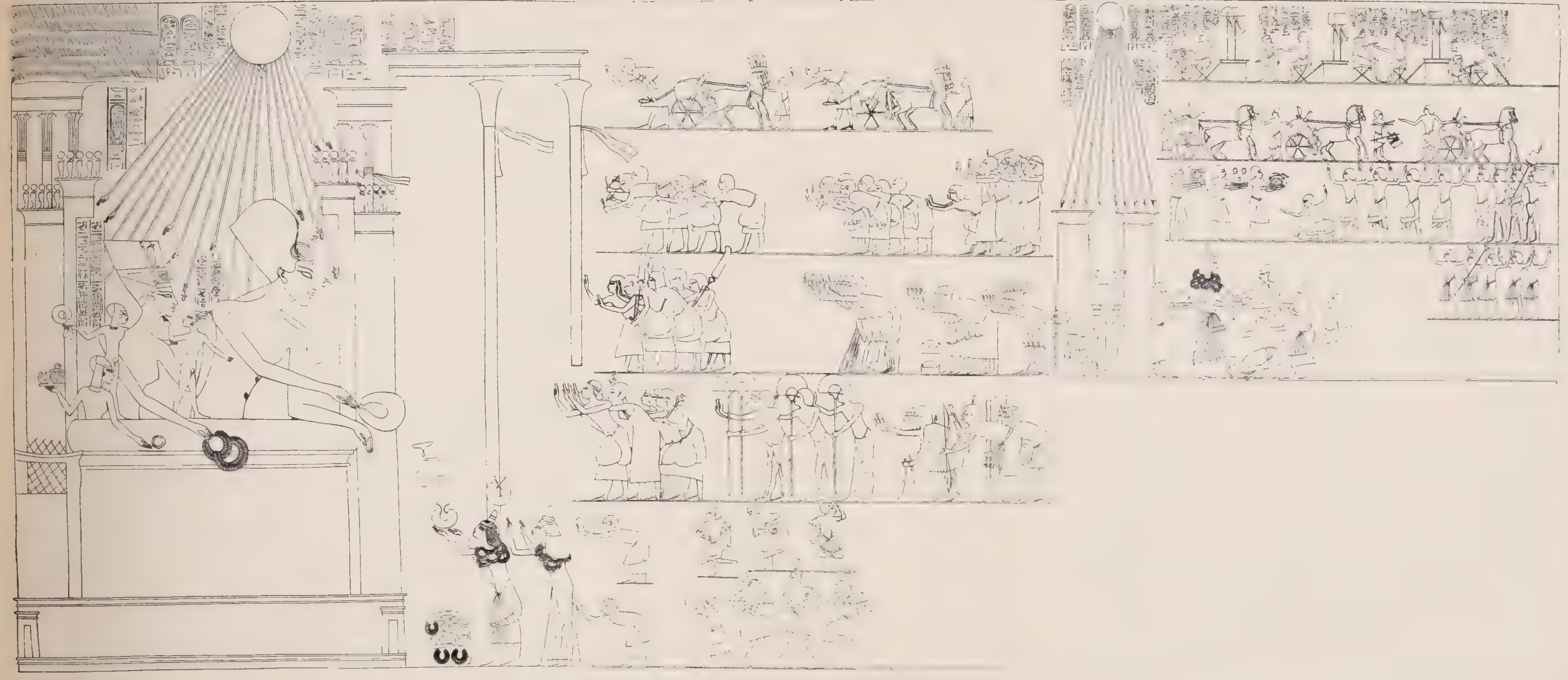
1. Ce titre a été pris comme faisant partie du nom Aï par les auteurs susnommés du *Livre des Rois*.

2. « Ses gendres lui succédèrent l'un après l'autre, et pratiquèrent de leur mieux la religion solaire. Bientôt cependant Aï, le plus connu d'entre eux, suspendit les persécutions dont Amon avait été l'objet..... » (MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, 4e édit., p. 212).

et parmi les huit filles de Khouenaten il n'y en a pas une seule qui se nomme ainsi. Les titres de cette femme à la cour d'Aménophis IV sont donnés sur les parois de la tombe que son mari avait fait creuser à El-Amarna : elle était « grande nourrice royale qui avait élevé le Dieu, ornement royal. » Parmi ces deux titres, le dernier n'était qu'honorifique, le premier avait un fondement réel. Je ne connais pas d'autre femme au *divin père*, Aï : le titre de *nourrice royale qui a élevé le Dieu* semblerait indiquer qu'elle a été la nourrice du Pharaon lui-même, ou peut-être d'un fils mort en bas âge, ce qui n'est pas probable : en conséquence, elle ne pouvait être la fille de Khouenaten, car ou elle l'avait nourri ou elle avait nourri le prince royal, et il n'est pas plus probable, dans cette hypothèse, qu'on eût donné au jeune prince sa propre sœur comme nourrice.

Le fait que le futur roi se fit enterrer à Thèbes semble indiquer que le tombeau d'El-Amarna ne fut jamais achevé. C'est ce qui est en effet arrivé[1] : sur les quatre rangs de trois colonnes qui décorent la grande salle qui est le tombeau, les deux rangs du milieu sont seuls achevés, et la paroi d'entrée a sans doute été seule décorée. Elle représente la scène qui est placée à la même place dans les autres tombeaux, à savoir la récompense accordée à Aï par le roi ; mais cette scène est ici augmentée de détails particuliers que je dois décrire. Le roi est à son balcon sous les rayon du Disque ; près de lui sont sa femme et trois princesses, Meritaten, Maketaten et Onekhespaaten, cette dernière montée sur le coussin qui est à l'avant du balcon, entre le bras gauche de la reine et sa poitrine, caressant le menton de sa mère, caressée elle-même par sa sœur Maketaten. Le roi, la reine et leurs deux filles aînées jettent du haut du balcon des objets d'or au prêtre Aï et à sa femme Ti : colliers, anneaux, mains, bracelets, barres, sceaux et autres objets tombent en foule entre les mains des heureux bénéficiaires des royales largesses. Ils tendent les bras, l'une pour recevoir les dons du roi, l'autre pour adorer la majesté pharaonique en habits de fête, l'homme ayant au cou douze colliers, la femme

1. Cf. *Deux jours de fouilles à Tell-el-Amarna*, dans le tome I des *Mémoires publiés par les membres de la Mission franç. perm. au Caire*, p. 2.



Tombeaux d'El-Amarna. Premier tombeau du Sud. Partie droite de la paroi d'entrée
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 103-104).

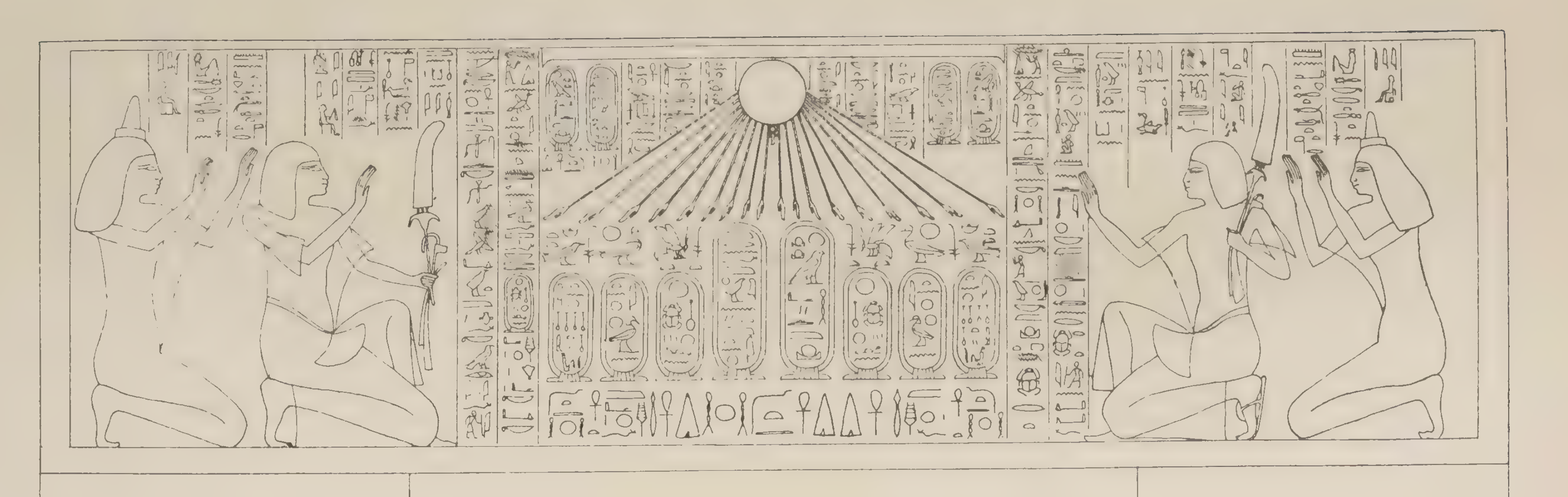
neuf. Ils sont dans la grande salle soutenue par des colonnes au fond de laquelle s'élève le balcon royal. Derrière eux est le cortège royal avec leur cortège particulier. En haut, les chars habituels ; plus bas, les scribes qui enregistrent les dons, suivis d'autres scribes qui ont leurs instruments dans la main gauche et lèvent leur main droite en signe d'hommage ; puis deux serviteurs et des soldats mercenaires à la solde du roi. Au troisième registre, des porte-flabellum, des officiers, des scribes et des soldats ; de même au quatrième, des flabellifères, des porte-ombrelle, des soldats égyptiens et mercenaires armés de casse-tête, d'arcs et de lances. Enfin, au registre inférieur, des hommes qui adorent des femmes dansant et faisant des pas du même genre que les danseuses de nos ballets modernes. Le tableau se termine par la sortie d'Aï et de ses serviteurs ou des membres de sa famille qui portent dans leurs mains les nombreux bijoux donnés à leur maître ou à leur parent. Aï paraît : il a maintenant quatorze colliers et huit bracelets, quatre à chaque poignet ; un groupe de quatre personnages le félicite, un cinquième lui baise les pieds. A l'extrémité du registre, des officiers lèvent leurs bras en l'air et acclament le bénéficiaire pendant que les deux premiers se sont jetés à genoux et que l'un d'eux baise le sol en témoignage de reconnaissance et de joie. Au troisième registre en montant, trois chars attendent, les cochers se parlent l'un à l'autre, et un saïs semble vouloir engager un pari avec le cocher du premier char. Le registre supérieur qui semble seul terminé — les autres en effet présentent des espaces vides qui me semblent avoir été destinés à recevoir des légendes qui n'ont pas été gravées — contient quatre petites scènes humoristiques avec des légendes qui malheureusement ne peuvent pas être traduites avec certitude à cause de l'état du texte publié. Elles représentent trois édicules sur lesquels des officiers ont planté leurs insignes, des ombrelles, des drapeaux, une ombrelle et un drapeau [1]. Ils ont pris le temps de s'asseoir ; les deux premiers sont en conversation avec deux petits garçons et les engagent à aller voir la fête ; le troisième parle avec un homme assis également sur un siège en face de lui. Derrière le troisième édicule, deux garçons, l'un assis sur un petit coussin vis-à-vis de l'autre qui est debout ;

1. Ou ce qui en tenait lieu, une enseigne quelconque.

leurs sandales sous leur bras gauche, et tenant un bâton de la main, sont en train de se rafraîchir à une gargoulette placée sur un petit guéridon devant eux. Ils causent de la fête et disent, le premier : « Ne fais pas paresse de ton côté ; pour moi, je vais marcher vers les apports de mon maître »[1] ; et le second répond : « Vois cette estrade et ces bandelettes ; nous y verrons ce qu'on fait à Aï le divin père. » Les deux hommes se disent à peu près : « Quelles sont donc ces exclamations de joie ? — Certes, tu vois que les faveurs du Pharaon, v. s. f., se posent sur Aï, le père divin, et sur Ti ; le Pharaon, v. s. f., leur a donné des millions de fardeaux (?) en toute chose. » Au-dessus du premier groupe d'homme et d'enfant, la légende dit à peu près : « Cours, vois ce que sont ces exclamations en fait et reviens sans retard. » — Et l'enfant répond : « Je le ferai, certes. » Au-dessus du second groupe, la légende dit à peu près : « A qui fait-on ces exclamations de joie, petit ? — On fait ces exclamations de joie pour Aï, le divin père, et pour Ti, tous les deux ont été faits comme des hommes d'or[2]. Viens, que nous voyions ces merveilles : c'est le moment. » Telle est cette scène qu'on a prise pour un mariage[3] et qui n'est que le tableau déjà gravé dans les autres tombeaux avec des circonstances particulières, preuve bien évidente que les artistes égyptiens savaient, tout comme les nôtres, renouveler les sujets qu'ils traitaient.

Au-dessus de la porte, l'architrave montrait de chaque côté le flabellifère Aï et sa femme en adoration devant le Disque ; Aï, chaussé de sandales à droite, nu-pieds à gauche, tient les insignes de ses charges sur son épaule ou en avant de sa personne, et sa femme, nu-pieds dans les deux cas, fait le geste de l'adoration. L'extrémité du mur était occupée par la maison royale, non plus représentée vide, mais en plein mouvement des habitants. Les porte-éventails, les flabellifères, les gardes veillent aux portes : dans l'intérieur des appartements, les divers officiers de bouche sont occupés à ranger les provisions de la cuisine et du cellier. Dans une cour supérieure, un prêtre est occupé à se purifier, et un gardien s'incline devant lui, levant

1. C'est-à-dire : soit pour voir ce que l'on a donné à mon maître, soit pour aider à le transporter.
2. C'est-à-dire qu'ils sont tellement chargés d'or qu'ils ressemblent à des statues.
3. Cf. *Deux jours de fouilles à Tell el-Amarna*, loc. cit., p. 2.



Tombeaux d'El-Amarna. Premier tombeau du Sud. Architrave de la porte
(d'après Lepsius, III, Abth., pl. 105 *f*).

son bâton des deux mains et en touchant la terre. Puis vient une autre salle à colonnes dépendant encore du cellier, où les officiers rangent les vases de liquide, et de la cuisine. Il faut alors passer à gauche du tableau, et nous avons une seconde enfilade de pièces au bout desquelles est la chambre à coucher où est un lit en forme d'antilope avec des escabeaux pour monter et sa moustiquaire soutenue à quatre colonnes de bois où des canards ont été sculptés. Ces diverses salles sont aussi remplies d'officiers. D'abord dans une cour qui précède la première salle des gens qui prennent leur repas, seul ou deux à deux, plus un homme assis sur un coussin et qui sommeille. Après avoir traversé la première pièce dans laquelle des hommes rangent les provisions, on parvient à un appartement de musiciennes et de danseuses : les instruments de musique sont suspendus au mur ou déposés dans les coins : harpe, lyre, luth, et l'instrument pour pincer des cordes de ce qu'on appelle actuellement le *kanoun*, représenté dans la salle du fond, avec des vases sur leurs guéridons pour le rafraîchissement nécessaire à un Égyptien. Les danseuses et les musiciennes répètent dans la chambre supérieure ; dans la chambre inférieure, une femme prend une leçon de maintien en présence d'un homme qui est assis sur un tabouret ; plus bas, un homme et une femme qui ont fini leurs exercices prennent leur repas, assis en face l'un de l'autre de chaque côté d'un plateau chargé de nourriture. Une cour, vraisemblablement plantée d'arbres, sépare cette première maison de danseuses de la seconde. Cette maison est entièrement séparée de l'autre, et l'on y entre par la droite, tandis que, dans l'autre, la porte était à gauche : une allée dans le haut du registre permet la communication entre elles. La seconde est disposée comme la première ; des instruments sont disposés aux murs : lyres, luths, harpes et le *kanoun*. Dans la première chambre, une femme danse pendant qu'un homme joue de la harpe, et tout à fait en haut un autre, assis sur un tabouret, cherche la vermine sur la tête de son camarade, pendant qu'un troisième en face fait tranquillement son repas. Dans la chambre du bas, un homme, assis sur un tabouret, regarde danser deux femmes pendant qu'un second musicien pince de la harpe. Dans la cour deux officiers se parlent ; un gardien se présente devant son chef qui lui donne quelque avis, et un scribe a une conversation avec un officier quelconque. En dessus de ce dernier

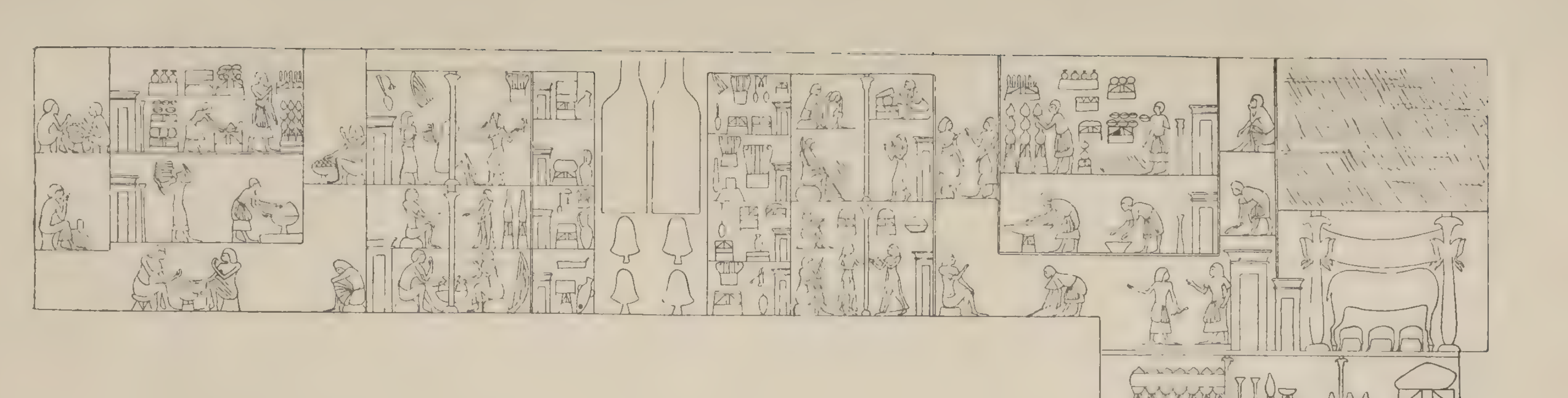
groupe sont la cuisine et le cellier de cette seconde maison, où des officiers rangent des vases, font la cuisine. A la porte, un gardien veille, et un second personnage est assis dans un coin sur un tabouret, la main supportant le menton, sans doute en train de réfléchir ou bien de ne penser à rien.

Cette représentation n'est pas complète, c'est évident; mais, telle qu'elle est, elle nous donne une idée curieuse de ce qu'était la vie des chanteurs, musiciens ou danseuses dans les palais d'Aménophis IV[1]. C'est à cela malheureusement que se borne la décoration du tombeau qu'Aï avait commencé à se faire dans la nécropole d'El-Amarna.

Le second tombeau appartenait à l'Amkhenti (sorte de membre du clergé égyptien) Toutou[2]. On a pu déjà voir, par la colonne que j'ai décrite

1. M. Maspero, dans son *Archéologie égyptienne* (p. 17), a donné un plan du palais d'Aï, « gendre du Pharaon Khouenaten et, plus tard, lui-même roi d'Égypte. » Je me contente de rappeler ici ce que j'ai dit plus haut, à savoir que rien ne prouve jusqu'à présent que le *divin père* Aï ait été gendre de Khouenaten, que tout prouve au contraire qu'il ne l'était pas. Quant au plan, comme il est dit dans le même ouvrage (p. 16) que le plan est emprunté « aux hypogées de Tell-el-Amarna, de deux choses l'une ou : M. Maspero a eu et a en sa possession une photographie ou un dessin du palais dont il a donné le plan en son ouvrage, ce qui est possible, mais ce que je ne suis pas porté à croire par la raison que je vais dire; ou il a reproduit simplement un plan déjà publié, ce que je suis porté à croire plus volontiers. Or, il n'y a aucun plan dans ce qui a été publié du tombeau d'Aï qui puisse être ramené au plan de l'ouvrage de M. Maspero, comme on le verra ici où je donne toutes les représentations publiées du tombeau de ce prêtre qui devint roi. Donc, si ce plan était réellement emprunté au tombeau d'Aï, il le serait à un dessin non publié. Mais, par une coïncidence curieuse, on voit en se reportant à une des planches ci-dessus, qu'en effet le dessin de M Maspero est bien emprunté aux hypogées de Tell el-Amarna, mais au tombeau de Rameri : c'est l'édifice situé à gauche dans la partie inférieure du tombeau. M. Maspero a donc confondu les propriétaires, ou, s'il ne l'a pas fait, ce qu'il nomme le palais d'Aï était semblable à l'édifice représenté dans le tombeau de Rameri, et nous avons vu quelle était la destination de cet édifice. Il en résulte donc, dans les deux cas, que ce ne pouvait être le palais d'Aï, que c'était au contraire un édifice relevant de la charge de Rameri ou de celle d'Aï. Or Rameri et Aï étaient tous deux des prêtres, l'un plus élevé que l'autre, mais exerçant tous les deux des fonctions dans le culte d'Aten. De même, je ne saurais adopter la *vue perspective* et la destination de ce palais telle que les donne M. Maspero (p. 17 et 18 du même ouvrage); de même encore, je ne saurais être de son avis dans l'explication qu'il donne (*ibid.*, p. 14) de la présence de statues dans certains des édifices d'El-Amarna, en disant que les maisons étaient précédées « d'un portique orné de statues »; nous avons vu que ces prétendues statues étaient la représentation du roi et de la reine sa mère, admise à l'initiation par son fils dans le temple d'Aten et faisant les cérémonies préparatoires que nous avons vues expliquées tout au long dans la stèle de Piankhimeriamen. Peut-être, d'ailleurs, M. Maspero ne serait-il plus aussi affirmatif; mais on peut voir par là combien peut renfermer d'erreurs un ouvrage renommé, d'ailleurs à juste titre.

2. « J'arrivai aux tombeaux du Sud et, après nous être donné rendez-vous à la tombe de Khenti-tutu, etc. » — Bouriant, *Deux jours de fouilles à Tell-el-Amarna*, loc. cit., p. 15.



Tombeaux d'El-Amarna. Premier tombeau du Sud. Architrave et montant droit de la porte (d'après Lepsius, III Abth., pl. 106 *a*).

plus haut, ce que pouvait être ce tombeau. L'Amkhenti appartenait au temple d'Aten, et il semble bien que ce soient les diverses cérémonies de ce culte ressortissant à cette charge qui ont fait le sujet de la décoration de ce tombeau; malheureusement encore, il n'en reste presque plus rien, ou, du moins, on n'en a publié qu'une infime partie. Dans un premier bas-relief, le roi et la reine, magnifiquement vêtus, offrent, le premier du vin, le second de l'encens au Disque solaire, qui étend ses rayons sur eux et sur une table d'offrandes chargée de viandes : têtes de veaux, cuisses, côtelettes, oies non encore plumées, canards, légumes, fruits, pains et fleurs avec sans doute des cassolettes où fume l'encens. Trois filles les accompagnent avec les officiers ordinaires, et au bas de la scène Toutou adore le dieu et récite l'hymne au Disque. On le voit encore dans une autre scène entourée de grandes lignes verticales d'inscription qui nous donnent un autre hymne au Disque, si bien qu'on pourrait dire, sans grande crainte de se tromper, que les textes jouaient un rôle plus important dans la décoration de cette tombe que dans celle des autres. Un troisième bas-relief nous montre le couple royal assis sur des sièges sans dossiers et tendant la main. On a martelé avec intention la figure de la reine, tandis que celle du roi a été respectée. Khouenaten est ici coiffé d'une véritable tiare avec une *uræus* au front et d'autres *uræus* plus petites, brodées dans l'étoffe de la coiffure. Il devait être placé devant une table chargée de provisions, car son geste est bien celui qui est usité dans les représentations de cette sorte.

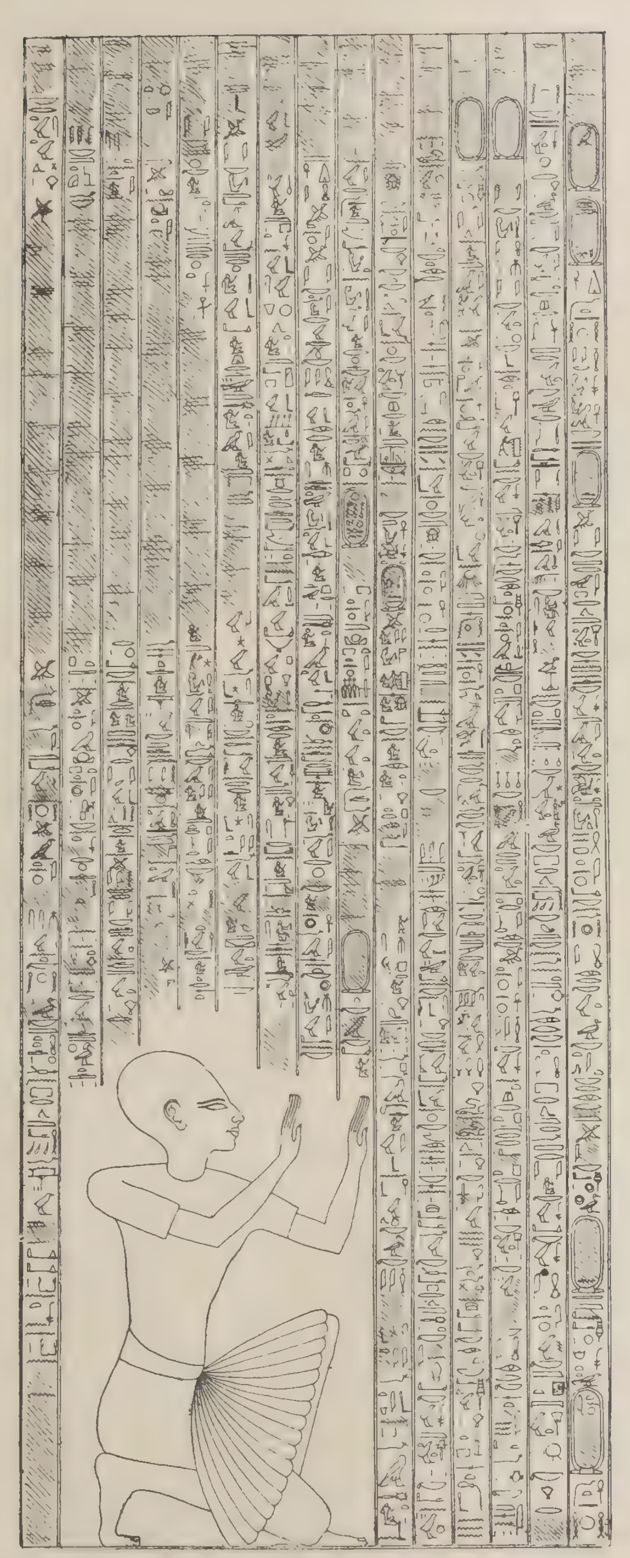
Le troisième tombeau est celui d'un personnage nommé aussi Aï : il porte exactement les titres du premier : il est porte-flabellum à la droite du roi, il remplit le cœur de son maître dans la terre entière, il est préposé à tous les chevaux de Sa Majesté, scribe en vérité, et enfin *divin père*. La présence de ce dernier titre ne peut guère laisser de doute qu'il ne s'agisse du même personnage auquel appartint un moment le premier de ces tombeaux du Sud. Il faudrait donc en conclure que nous nous trouverions en présence d'un second tombeau que le versatile Aï se serait fait creuser dans la nécropole d'El-Amarna, ou bien que Lepsius, en rangeant ses dessins et ses estampages au moment de la publication de son ouvrage, a attribué les planches en question à un tombeau qui n'existait pas en réa-

lité, ce qui est peu probable en raison du soin qu'il a mis à cette publication, et ce que personne ne lui a reproché, quoique d'un autre côté le silence de Nestor L'Hôte sur un troisième tombeau dans la nécropole du Sud ne soit pas explicable facilement, à moins de supposer que Lepsius soit entré le premier dans ce tombeau qu'il aurait découvert. Quoi qu'il en soit, il me semble incontestable que ce tombeau avait le même destinataire et que, pas plus que le premier, il ne fut occupé par celui auquel il avait été concédé.

Le second tombeau d'Aï ne nous a été conservé qu'en partie seulement : une scène et une inscription qui devaient se trouver sur les montants de la porte. L'inscription est de cinq lignes verticales, dont les deux premières contiennent ce qu'on appelle le protocole du roi, avec mention de la reine ; dans les trois autres, après avoir énuméré ses titres, Aï fait son éloge, à peu près comme dans les stèles de la XIIe dynastie ; puis il adresse la parole à tous les vivants et à toutes les générations à venir pour certifier la vérité de ce qu'il a dit. La scène représente aussi la distribution non seulement de bijoux, mais de toutes sortes de provisions faites à l'heureux prêtre. Le roi et la reine, debout à leur balcon orné d'un beau tapis, avec un bas-relief sur le devant représentant six captifs enchaînés par le cou, un signe hiéroglyphique *sam* entre la fleur du Midi et celle du Nord pour symboliser les victoires du Pharaon, qui régnait sur la Haute et la Basse-Egypte. Ce balcon est dessiné dans toute sa beauté avec des côtés ornés de divers ornements hiéroglyphiques ayant leur signification. Si l'on veut considérer la manière dont il est dessiné dans toutes les représentations qui en ont été données, on s'apercevra facilement que les dessinateurs ont représenté un seul édifice et l'ont représenté avec les mêmes traits principaux. Derrière le balcon sont les diverses chambres du palais pharaonique avec leurs portiques, leurs galeries, leur succession de chambres dans lesquelles travaillent les employés du palais et où ils rangent les provisions, avec la chambre où deux fauteuils placés en face l'un de l'autre attendent le roi et la reine. Au milieu du palais, l'artiste a représenté trois filles du couple royal accompagnées de leurs suivantes, puis en arrière est une sœur de la reine nommée *Nodjemet-Maouṭ*. En avant du balcon royal est le prêtre Aï avec les officiers qui le chargent de colliers, ceux qui brûlent



Tombeaux d'El-Amarna. Deuxième tombeau du Sud
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 106 b).



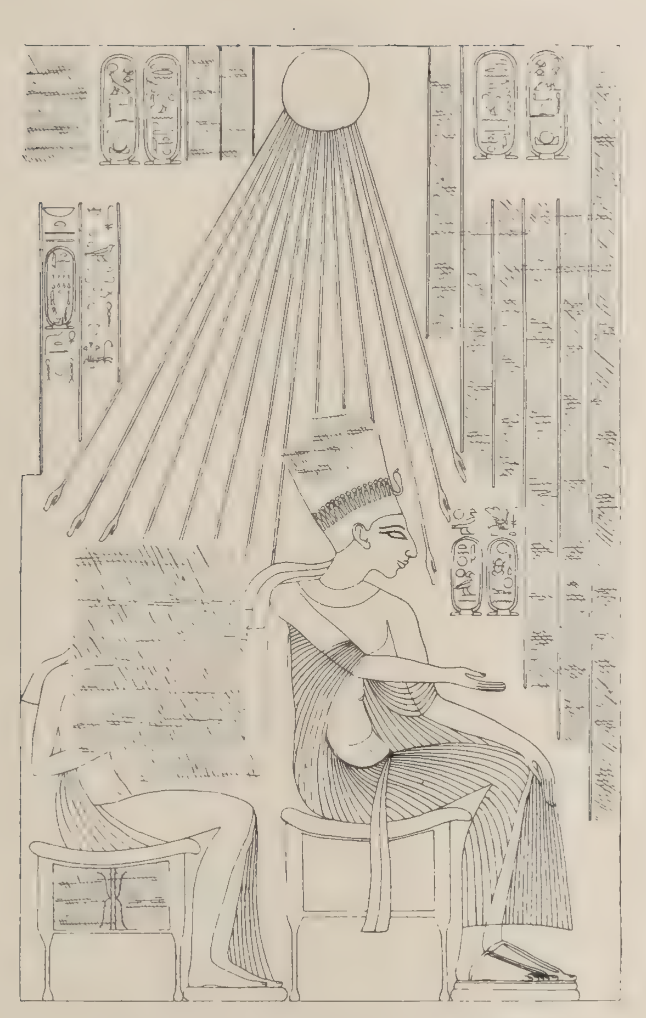
Tombeaux d'El-Amarna. Deuxième tombeau du Sud
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 107 *b*).

de porter quelque chose au bénéficiaire de la fête espérant qu'il leur en reviendra une partie, les scribes qui enregistrent les dons, les porteurs de cruches, que l'on voit ensuite emporter leurs guéridons, en route pour la maison d'Aï. Dans les registres supérieurs on voit les officiers ordinaires, avec les conducteurs de chars et d'autres gens qui faisaient adoration en présence du roi. La partie gauche du tableau où était représentée l'entrée du palais est en grande partie détruite.

Telle est la description complète, autant que je l'ai pu faire, des tombeaux de la nécropole d'El-Amarna où le Pharaon Aménophis IV avait transporté sa cour et sa demeure : il y manque la principale des tombes, celle de Khouenaten lui-même, mais elle n'a pas encore été publiée, et elle a été découverte depuis mon séjour en Égypte. Malgré cette lacune importante, on a pu voir combien ces quelques tombes étaient intéressantes pour l'art, l'histoire de l'art sous toutes ses formes, l'histoire des mœurs et coutumes des Égyptiens, sans compter l'histoire des idées philosophiques et religieuses de l'Égypte à cette époque. Ce que j'en ai dit au cours de cette description suffira, j'en suis certain, pour intéresser le lecteur et pour faire réviser certains jugements hâtifs portés sur une époque non encore parfaitement connue. Ce que je voudrais faire observer en finissant, c'est l'aspect étrange de ces sculptures, aspect qui a été la cause de tant d'interprétations erronées, d'explications grossièrement fausses qu'on a fait pleuvoir à qui mieux mieux sur ce Pharaon, jusqu'à dire que c'était un eunuque et même une femme. Si l'art égyptien ne s'est jamais montré si réaliste, il ne s'est jamais montré, en revanche, si facile à admettre les conventions les plus impossibles. Ainsi, par exemple, quelle qu'ait été la souplesse de l'épine dorsale des dignitaires et des soldats de la cour et de l'armée d'Aménophis IV, il est tout à fait impossible d'admettre que toutes les gens qui approchaient le roi aient pu se tenir dans la position qu'on leur attribue, à moins qu'ils n'aient tous été des acrobates. Il doit donc y avoir une cause à cette façon de représenter les individus, et je ne serais pas éloigné de croire que les dessinateurs égyptiens ont voulu faire de la caricature de propos délibéré, non par manque de respect pour le roi, mais au contraire pour faire leur cour jusqu'à un certain point, à moins de supposer, ce qui lèverait bien des difficultés, que ces tombeaux,

ayant été accordés tardivement aux hauts dignitaires de la cour pharaonique, n'ont été achevés qu'après la mort d'Aménophis IV, et qu'on l'aurait alors caricaturé à plaisir, lui, sa femme, ses filles, sa cour, son armée et tous ceux qui de près ou de loin l'approchaient. Sans doute quelques-uns des mouvements des personnages se sont conservés durant le règne de ses successeurs immédiats jusqu'à Horemheb, mais combien atténués ! si atténués qu'il n'est pas impossible de faire les mouvements indiqués. Puis ils disparaissent comme ils ont apparu [1]. Il y a dans l'aspect général des personnages plus qu'une affaire de mode ou d'école, ainsi que je l'ai dit dans

1. M. G. Bénédite, attaché au Musée du Louvre, a contesté ce point dans son étude sur le tombeau de Neferhotpou (Nofréhôtep) que j'ai moi-même étudié dans la *Revue de l'Histoire des Religions*, année 1891, mai-juin, sous le titre d'*Un tombeau égyptien*. J'avais voulu tirer des conclusions qui me semblent encore vraies, et M. Bénédite a cru me réfuter dans le passage suivant : « M. Amélineau cherche également une confirmation de sa manière de voir dans le costume et l'attitude des personnages mis en scène. S'il y a, dit-il, un caractère distinctif de cette période historique, il se trouve dans les œuvres d'art, peintures et sculptures, faites au temps d'Aménophis IV. Jamais avant lui on n'avait vu de ces formes étranges qui ont fait prendre le Pharaon pour un eunuque quoiqu'il eût des enfants; jamais les personnages représentés n'avaient eu cette longue encolure, qu'on me passe le mot, ces postures étrangement courbées, ces vêtements extraordinaires qu'on peut encore voir à El-Amarna... On ne retrouve jamais plus de grands prêtres habillés de la sorte à partir du règne de Ramsès Ier, mais on en rencontre sous les règnes qui ont immédiatement suivi Khouenaten ou Aménophis IV. On voit de semblables personnages, courbés dans la posture d'adoration, habillés comme les prêtres d'Aménophis IV ou ses officiers, dans le tombeau du fils royal de Kousch, Houi... qui est du règne de Tout-ônckh-Amen. » J'ai tenu à citer presque *in extenso* cet intéressant passage de la dissertation de M. Amélineau. Admettons avec lui que les costumes et l'attitude des personnages présentent dans les monuments du roi hérétique d'importantes modifications par rapport à ceux de ses prédécesseurs. Qu'en faut-il conclure? Dans le premier cas, un changement de mode; et les personnes qui ont plus qu'une teinture d'égyptologie savent si le peuple, qu'on s'est longtemps très faussement représenté comme immobilisé dans ses usages, mais qui en réalité a eu plus qu'aucun autre, dans le vieux monde oriental, l'amour du changement et le goût le plus marqué pour les usages des peuples voisins, s'est interdit la frivole préoccupation de rajeunir la coupe de ses ajustements quelquefois même — c'est le propre de la mode — au mépris de la vraie élégance. Qu'il y ait eu, sous Horemhebi, quelques attardés vêtus à la façon de leurs grands-pères, voilà, je pense, qui n'était pas nouveau sous le soleil, même il y a trente-quatre siècles. Mais en tirer des conclusions d'ordre politique ne serait possible qu'à la condition de prouver que les personnages porteurs de costumes *ataviens* ont appartenu au sacerdoce de la religion réformée ou ont été revêtus de dignités spécialement créées sous l'ancien régime. C'est l'habit qu'il faudrait expliquer et non l'inverse. Au reste la distinction qu'établit M. Amélineau entre l'habit des flabellifères, du chef du trésor et des deux toparques d'une part et, d'autre part, l'habit des personnages groupés autour de Neferhotep, ne me paraît pas aussi décisive qu'à lui, et l'on pourra se convaincre, en feuilletant les planches de Champollion, de Rosellini ou de Lepsius, qu'il n'est pas un seul de ses longs vêtements, pagne à tablier, robe à bre-



Tombeaux d'El-Amarna. Deuxième tombeau du Sud
(d'après Lepsius, III Abth., pl. 107 *a*).

la note précédente, et il n'y a aucune comparaison à établir entre des dessinateurs laïques et ceux qui auraient été retenus par une contrainte canonique, laquelle, à mon sens, n'a jamais existé que dans l'imagination des critiques européens trop hâtifs dans leurs jugements et à laquelle je m'étonne qu'on s'attarde encore. Il y a plus ; il y a une tentatire de jeter le discrédit sur une révolution religieuse n'ayant pas réussi, sans qu'on ait pu cependant méconnaître la grandeur des scènes à dessiner pour décorer les tombeaux que j'ai fait passer sous l'œil du lecteur. Aménophis IV ne fut pas seulement un révolutionnaire dans la religion, il le fut aussi dans l'art et dans tout ce qui s'y rapporte.

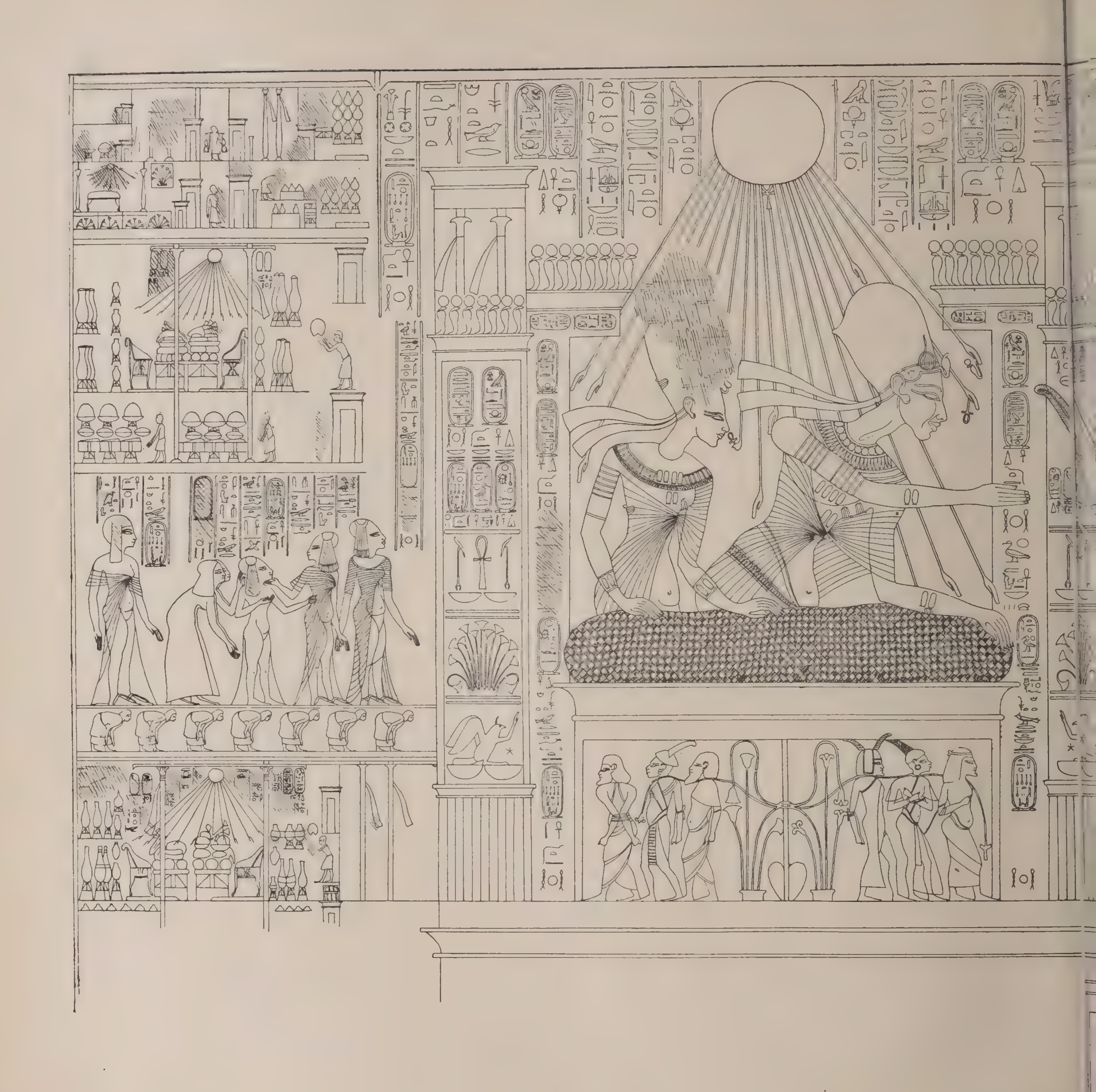
telle ou à manches évasées qui ne se trouve porté pendant au moins la durée du second Empire thébain. Reste l'argument du style. A quoi tient le caractère particulier des peintures et des bas-reliefs d'El-Amarna? Simplement, je pense, à ce fait qu'ils ont été exécutés par des dessinateurs qui n'appartenaient pas à la corporation sacerdotale de Thèbes ni peut-être d'aucun autre temple, par des dessinateurs laïques, si je puis dire, et qui, libres de toute contrainte canonique, improvisèrent un art nouveau ; et c'est encore là une façon de parler, car le style réaliste et presque caricatural des tableaux d'El-Amarna a plus de rapport qu'on ne croit avec celui des nombreux monuments qu'on peut attribuer à la XVIIIe dynastie. J'ai donc peine à m'imaginer qu'une conséquence aussi indirecte de la réforme d'Aménophis, aussi peu significative en ce qui pouvait concerner le dogme un résultat purement fortuit et sans autre portée que celle d'un simple procédé de main-d'œuvre, ait pu devenir l'emblème d'un parti politique, au point que les dessinateurs thébains se soient crus obligés de l'employer, pour caractériser les fils ou petits-fils des sectateurs d'Aten. Enfin, si ingénieuse qu'elle soit, la théorie de M. Amélineau est ici inapplicable, parce que les attitudes les plus mouvementées que nous offre ce tableau, jugées sur une photographie et non sur un croquis à main levée, n'ont rien que d'entièrement conforme à ce que nous connaissons des scènes funéraires dans toutes les tombes de la XVIIIe dynastie. » — Cf. BÉNÉDITE, *Tombeau de Neferhotpou*, p. 500-501, dans le tome V^e, 3e fascicule des *Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire*.

J'ai voulu citer aussi *in extenso* cette longue réfutation d'une opinion que j'avais émise dans mon étude sur le tombeau du *divin d'Amon* Nofréhôtep. Les considérations qu'elle renferme montrent que M. Bénédite a un esprit subtil, trop subtil même ; elles ne montreraient pas qu'il a une connaissance aussi exacte et aussi étendue des monuments égyptiens. Ce raisonnement, pour bien fait qu'il soit, pèche par la base : car les prémisses n'en sont pas conformes à la réalité. M. Bénédite admet d'abord que les costumes et l'attitude des personnages d'El-Amarna sont différents de ceux des tombeaux creusés sous les prédécesseurs d'Aménophis IV, mais que ces vêtements signifient seulement un changement de mode. Mon Dieu, cela est assez évident par lui-même, et il ne fallait pas être grand clerc pour le découvrir. Mais la raison de ce changement, où est-elle ? M. Bénédite la voit dans la mobilité de l'esprit égyptien qui aurait changé la coupe de ses vêtements ; je la vois au contraire dans l'étiquette de la cour d'Aménophis IV. Cette distinction n'a l'air de rien, et cependant elle est grosse de conséquences. Si l'étiquette en effet est au fond du changement de costume, il est facile d'expliquer que tous les tombeaux de cette époque, sans la moindre exception, nous en offrent l'exemple, ainsi que ceux des successeurs immédiats de ce prince, car il serait bien

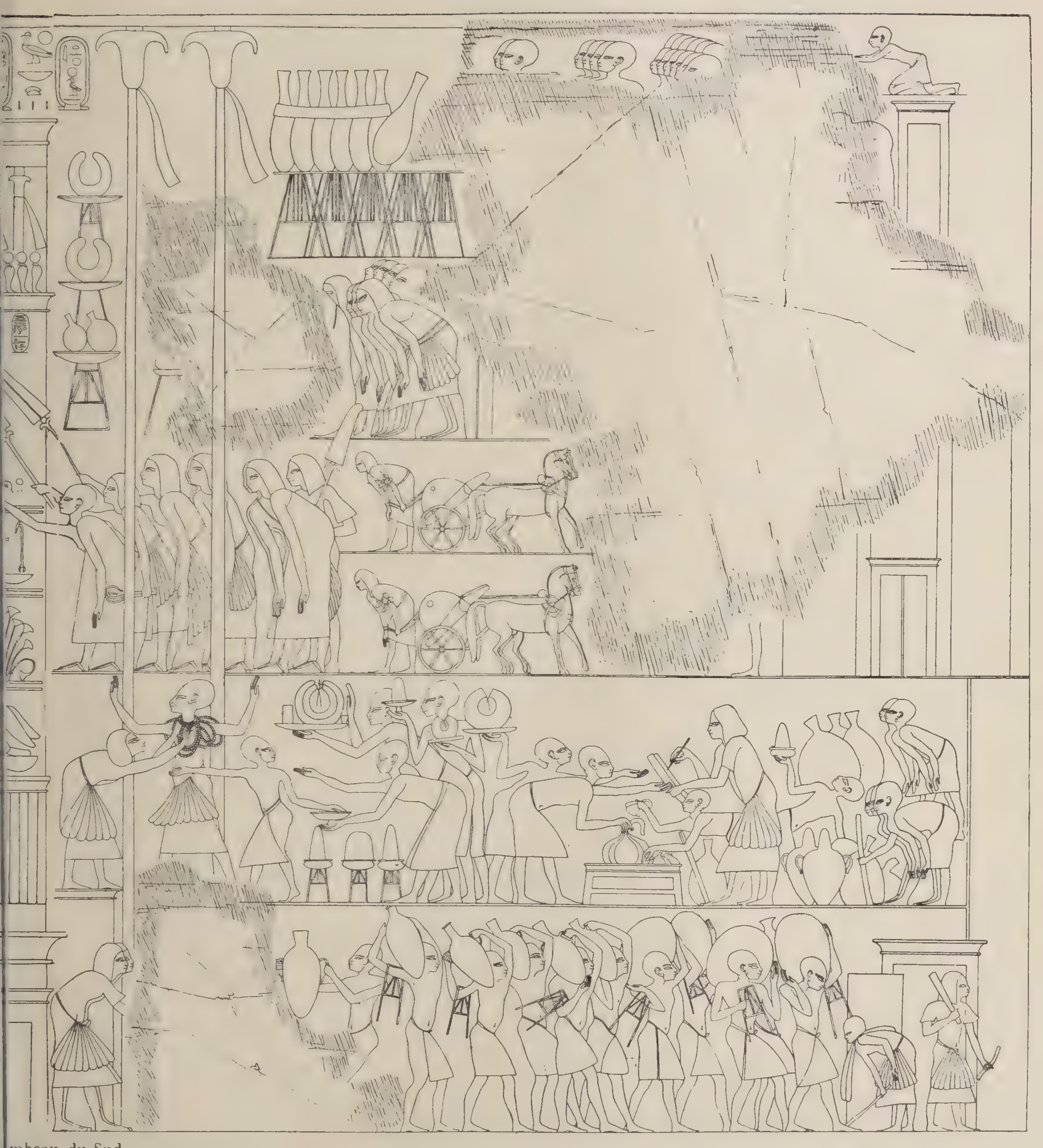
Ce qui reste bien certain, malgré toutes les objections que pourra soulever ma description, c'est que la décoration des tombes de cette époque si restreinte est entièrement composée de scènes représentant des scènes de la vie réelle, de la vie à la cour, de la vie que nécessitaient les charges dont étaient investis les dignitaires auxquels le roi avait concédé un tombeau dans sa bonne ville de *Khoutaten*. C'est ce qui demeurera si solidement établi par l'étude que j'ai faite des diverses scènes sculptées que les conclusions qui en découlent naturellement n'en seront pas non plus

extraordinaire que seulement les officiers de Horemheb eussent éprouvé le besoin de se vêtir « à la façon de leurs grands-pères, » et qu'il n'y eût pas eu quelques *attardés* sous le règne d'Aménophis IV comme sous celui de Horemheb; car enfin la mobilité de caractère ainsi que l'attachement aux vieux usages devait exister aussi bien sous l'un que sous l'autre. Mais il y a plus; ces costumes *ataviens*, ainsi qu'on les nomme, ont bien appartenu « au sacerdoce de la religion réformée » ou aux gens « revêtus de dignités spécialement créées » non sous l'ancien régime, ainsi que le dit mon contradicteur — car qu'est-ce que vient faire ici l'ancien régime? — mais sous le régime nouveau, ainsi qu'il a voulu dire. La description minutieuse que j'ai fait de tous les tombeaux publiés de la nécropole d'El-Amarna l'aura montré à qui veut avoir des yeux pour voir et un esprit pour comprendre. C'est donc là la preuve que réclamait M. Bénédite, et il l'aurait pu trouver tout comme moi, s'il eût pris la peine de chercher à saisir l'économie de la décoration usitée dans les tombeaux d'El-Amarna. Du reste, j'ai bien feuilleté les planches de Lepsius, de Rosellini et de Champollion, et c'est parce que j'ai feuilleté ces trois grands recueils que j'ai écrit ce que j'ai écrit, et non seulement je les ai feuilletés, mais je les ai étudiés de très près, et j'ai précisément observé que, tout en ayant une certaine ressemblance avec ceux des autres époques, les habits des personnages d'El-Amarna ont surtout des dissemblances.

Reste la question de style. Personne ne peut nier le caractère unique de la décoration à El-Amarna : d'où provient cette décoration? C'est ce qu'il n'est pas si simple de dire que le suppose M. Bénédite. Car supposer que les dessinateurs d'El-Amarna « n'appartenaient pas à la corporation sacerdotale de Thèbes ni peut-être d'aucun autre temple », qu'ils étaient des « dessinateurs laïques qui, libres de toute contrainte canonique, improvisèrent un art nouveau, » c'est sans doute parler clairement, mais c'est aussi parler légèrement, car c'est montrer qu'on n'a pas sur les dessinateurs des idées très exactes, et je ne crois pas que ce soit là ce qu'ait voulu montrer M. Bénédite. Parler encore de contrainte canonique, c'est se montrer quelque peu retardataire, et le lecteur qui aura bien voulu me suivre jusqu'ici sait bien qu'il n'y avait ni contrainte ni canon, au sens que M. Bénédite attribue à ce mot. D'ailleurs, les dessinateurs, les peintres, les sculpteurs ne faisaient pas partie de la corporation sacerdotale de Thèbes, ni de celle d'aucun autre temple. Dans le *Manuel de hiérarchie égyptienne*, publié par M. Maspero, ils occupent le dernier rang des officiers du roi (cf. MASPERO, *Études égyptologiques*, II, p. 11) : j'imagine que, pour être attachés au service de la maison royale ou au service des temples, ils ne devaient pas pour cela faire partie de la corporation sacerdotale, pas plus qu'ils ne devaient être laïques. Les sculpteurs, les peintres et les dessinateurs de Khouenaten avaient dû être initiés par des maîtres aux éléments de leur art : ces maîtres faisaient partie de la nombreuse corporation des scribes, et ils n'ont jamais été retenus par les règles hiératiques ni par la contrainte canonique dont on a tant parlé et dont



Tombeaux d'El-Amarna. Troisièm
(d'après Lepsius, III Abth., p



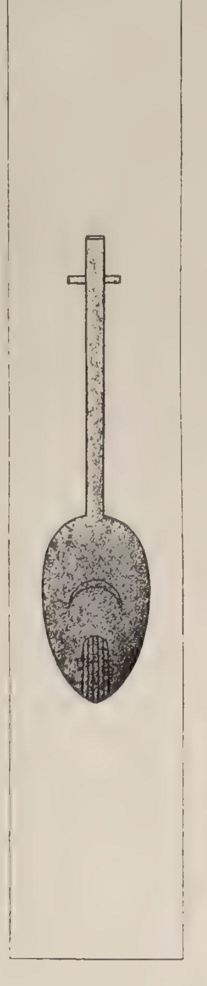
mbeau du Sud
08-109).

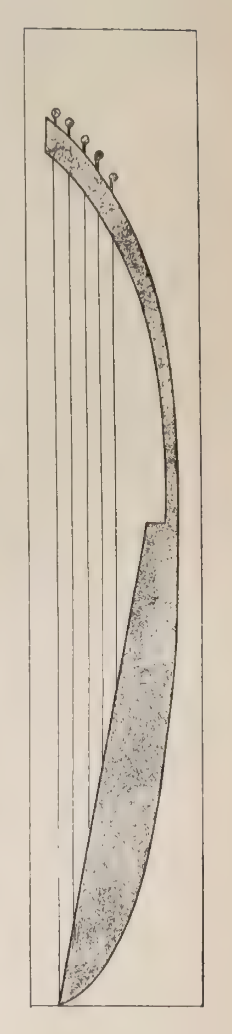
ébranlées. Cependant il ne faudrait pas croire que toute autre représentation en eût été bannie, notamment celles qui se rapportaient au culte des ancêtres; des scènes de cette sorte se trouvaient en effet dans la petite salle qui terminait le tombeau; malheureusement celles de ces salles qui ont été achevées ont tellement été dégradées qu'il ne reste presque plus rien de leur décoration primitive. Il y a donc eu dans cette nécropole une tentative d'orienter différemment non seulement la religion égyptienne, mais aussi l'art et jusqu'aux coutumes les plus en usage.

on parle encore ; c'est ce que montre l'histoire de l'art égyptien à toutes les époques, non sans doute celle de certains auteurs, mais l'histoire vraie de cet art. Qu'il y ait ici un art nouveau, c'est ce que je suis le premier à reconnaître et à dire, c'est à cause de cet art nouveau qui va disparaître que j'ai donné tant d'extension à cette partie de mon ouvrage. Mais encore ici, d'où vient cet art nouveau ? Peut-être de l'initiative des artistes. Mais d'où provient cette initiative même, sinon du désir de faire sa cour au Pharaon, à moins que ce ne soit le Pharaon lui-même qui l'ait imposée, comme il a imposé l'hymne naturaliste que nous avons vu dans le tombeau d'Aï. Mais reste toujours la question des attitudes qui sont bien caricaturales, je pense. Pour décider de cette question, je ne vois guère en ce moment que l'hypothèse d'une exécution tardive, postérieure au règne de Khouenaten. En terminant sa réfutation qu'il croit victorieuse, M. Bénédite dit que les « attitudes du tombeau de Nofréhôtep, jugées sur une photographie et non sur un croquis à main levée, » se retrouvent « dans toutes les tombes de la XVIIIe dynastie. » Pour en juger ainsi, M. Bénédite qui se sert d'une photographie, ce qui est en effet plus sûr que de se servir d'un dessin, a sans doute fait usage de ses yeux : j'ai fait aussi usage des miens, non sur une photographie, mais sur le monument lui-même. Lequel vaut mieux ? Je crois que l'un ou l'autre procédé reviennent au même. Quant à l'assertion qui termine la dissertation de M. Bénédite, elle n'est pas exacte, et pour preuve j'en veux d'abord donner les planches du tombeau d'un certain Horemheb qui ont été publiées dans le même fascicule que l'étude de M. Bénédite sur celui de Nofréhôtep, planches qui ont été faites d'après des photographies : c'est bien le cas, je crois, réclamé par M. Bénédite. Eh bien ! il peut chercher ces attitudes qui se retrouvent, dit-il, dans *tous* les tombeaux de la XVIIIe dynastie ; il ne les trouvera pas : il trouvera des soldats qui s'inclinent comme ils doivent le faire, mais entre cette attitude et celle des soldats ou des dignitaires d'Aménophis IV il y a une différence du tout au tout, quoique cet Horemheb ait appartenu au règne d'Aménophis III, prédécesseur immédiat d'Aménophis IV. Mais il y a mieux : ce changement d'attitudes se trouve déjà visible dans ce qui a été publié des décorations qui ornent les parois du tombeau qu'Aï se fit construire à Thèbes (cf. Lepsius, *Denkmæler*, Abth. III, pl. 11), et ces attitudes si remarquables, ayant disparu avec le roi Horemheb pour l'immense majorité des cas, ne se retrouvent plus qu'une seule fois sous le règne de Séti Ier au temple de Karnak (cf. Lepsius, III) ; mais pas une seule fois, remarquez-le bien, pas une seule fois on ne trouve d'exemple de ces attitudes dans les tombes ou les monuments antérieurs au règne d'Aménophis IV, ni dans l'ouvrage de Lepsius, ni dans celui de Rosellini, ni dans celui de Champollion. Le lecteur pourra maintenant juger par lui-même qui était dans le vrai.

3. — *Tombeaux des rois.*

Le voyageur, qui, dans la vallée de Bibân-el-Molouk, après avoir d'abord visité les tombeaux de la nécropole thébaine à Scheikh-ʿAbd-el-Gournah et dans les autres centres de la nécropole, examine la décoration des tombeaux pharaoniques, est frappé tout d'abord de la différence des scènes qui se déroulent à ses yeux. Partout, en quelque tombe qu'il promène son inspection, les mêmes représentations ou des représentations analogues s'offrent à son attention. Il voit de longues files de serpents qui allongent leurs anneaux ou qui se dressent sur leur queue, qui conduisent des barques ou qui sont, au contraire, montés sur des barques naviguant sur des eaux inconnues; il peut contempler des dieux ou des déesses dans des positions plus ou moins grotesques, ou simples et naturelles; il admire les couleurs éclatantes dont toute la décoration est parée et s'en va sans avoir pu rien comprendre à ce qu'il a vu. Quelquefois certains touristes, gens de plus d'éducation et de savoir que la foule des voyageurs, disent même à part soi, comme un *tuteur* d'Oxford me le disait pendant l'hiver que j'ai mentionné plus haut : Je croirai aux progrès de l'égyptologie, quand les égyptologues seront capables d'expliquer ce qui fait la décoration des tombes royales dans la vallée des Rois. Cependant, dès l'époque où ce savant et très aimable homme me parlait ainsi, on était capable d'expliquer en grande partie le tombeau de Séti Ier qu'il me désignait spécialement; déjà, en effet, M. Lefébure avait étudié sur place et copié cet immense tombeau; déjà M. E. Schiaparelli, conservateur du Musée de Florence, qui se trouvait être cette année en Égypte et à Thèbes à la même époque, achevait de copier tous les textes qui lui étaient nécessaires pour mener à bout son magnifique ouvrage sur le *Livre des Funérailles*, et depuis lors ces textes ont été publiés presque *in extenso* par M. Lefébure dans ses *Hypogées royaux*, grâce aux *Annales du Musée Guimet* et à la facilité que M. Guimet offre aux hommes de science de publier leurs ouvrages; il en a traduit une assez grande partie, et une autre traduction, due à M. Maspero,





Premier harpiste du tombeau de Ramsès III, avec luth et harpe
(d'après la *Description de l'Égypte*, *Ant.* II, pl. 91).

a été publiée avant la sienne qui n'a pas paru. Il en est de même pour les autres tombeaux de cette vallée mémorable; avant peu on les aura tous étudiés ou à peu près; on sait déjà ce qu'ils contiennent, quels mythes ils déroulent aux yeux en même temps qu'à l'esprit; il ne reste plus qu'à comprendre et pouvoir expliquer certaines parties de ces mythes, lesquelles sont jusqu'ici restées fort obscures.

Ce qu'il me suffit d'en voir pour l'instant avec toute la clarté désirable, c'est que les textes contenus dans ces tombes se rapportent aux funérailles ou à la vie d'outre-tombe pour la plupart, quand ils ne contiennent pas des fragments de légendes divines, comme ce qui a trait, dans la tombe de Séti Ier, à la destruction du genre humain par le feu. Ce qui ressort de l'examen attentif de ces tombeaux, c'est qu'à cette époque, comme à l'époque antérieure et reculée des pyramides de Saqqarah, les Pharaons jouissaient du privilège de faire orner leurs tombes de textes presque inaccessibles au vulgaire et qui nous ont conservé les croyances de la plus haute société égyptienne dans ce qui regardait ce que nous nommons aujourd'hui l'*au-delà*, et ce qu'ils appelaient, eux, la *Bonne Amenti*. A l'époque des Pyramides, on se contentait de graver les paroles des *livres* employés pour leur décoration, en figurant les tables d'offrandes contenant le nombre prodigieux de plats qui paraissaient sur la royale table funéraire; à l'époque du Nouvel Empire thébain, sous la XVIIIe, la XIXe et la XXe dynasties, on s'est servi tout d'abord des livres sacrés conservés dans les pyramides ou des livres à peu près semblables, mais on a en plus exprimé par la peinture d'une façon saisissante les idées contenues dans ces livres. Sans doute les idées ont marché depuis l'époque des Pyramides. Sous le Nouvel Empire, on est bien loin des croyances fétichistes qui avaient cours primitivement; mais, sous un décor différent, les idées qui ont rapport à la destinée de l'homme après la vie n'ont pas changé tant qu'on le croit d'ordinaire; elles se sont seulement développées selon les lois de l'esprit humain, elles ont lentement évolué vers l'expression dernière de ces idées, expression qui, à notre époque, est encore à trouver et qui demeurera longtemps sans doute introuvable. Aussi je ne crois pas que j'aie à m'occuper icide ces textes et de cette décoration, car nous la retrouverons ailleurs, dans la suite de cet ouvrage, quand il sera temps d'examiner quelles ont été, aux diverses épo-

ques, les croyances de l'Égypte pharaonique sur les divers problèmes qui regardent la vie future.

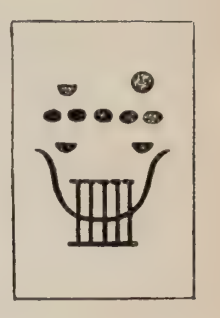
J'arrêterais ici ce que j'ai à dire présentement sur les tombes royales de Bibân-el-Moloûk, si une seule des tombes que contient cette *vallée des Rois* n'échappait par une de ses parties au genre de décoration que je viens d'indiquer : je veux parler de la tombe de Ramsès III. Non pas que le tombeau de ce Pharaon ne contienne pas, lui aussi, des textes et des représentations se rapportant aux conceptions religieuses qui avaient cours de son temps ; mais, dans les huit petites chambres que j'ai décrites dans un chapitre précédent et qui longent le corridor menant aux salles principales du tombeau, on trouve, comme dans les tombes des simples particuliers, de nombreux tableaux se rapportant aux scènes de la vie civile et sociale. Quelques-unes de ces scènes, ne comportant pas de nouveaux détails de certaines représentations qui nous sont déjà connues, comme ce qui touche la maison, les vergers et les jardins la culture des céréales, les scènes de la vie agricole, les jardins avec leurs arbres et leurs fruits, nous montrent péremptoirement que les artistes de l'Égypte n'acquirent jamais une très grande habileté à représenter les fleurs et les arbres. Aussi ne crois-je point que je doive m'arrêter à décrire ces représentations, quoiqu'il soit peut-être utile de signaler celle de l'inondation où l'on voit l'eau montée sur les terres. Il en est tout autrement des diverses chambres où nous trouvons représenté le mobilier de la tombe royale, ou le propre mobilier qui avait appartenu au roi durant sa vie, ses armes de guerre, ou peut-être, comme je le dirai plus loin, les armes ou parties d'armement particulières à la Haute et à la Basse-Égypte, la cuisine du palais, etc. L'art égyptien s'est déployé dans ces scènes avec toute sa beauté et sa magnificence[1].

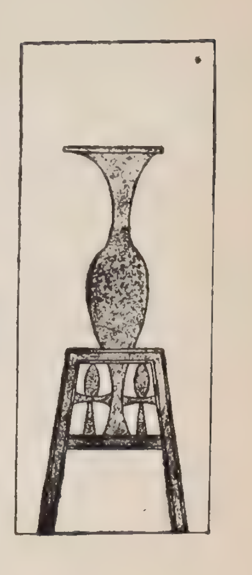
La cuisine s'est bien perfectionnée depuis l'époque des tombes de Gîzeh, de Saqqarah ou même de Beni-Hassan, comme on va pouvoir en juger. La cuisine, représentée dans la tombe de Ramsès III, occupe environ une

1. Cette tombe n'est guère célèbre que par les deux harpistes qui ont été si souvent représentés depuis le voyage de Bruce en Abyssinie. Les autres scènes ont été disséminées parci par-là, dans des ouvrages différents, en différentes parties d'un même ouvrage, comme celui de Wilkinson, *Manners and customs*, etc. Prisse d'Avennes en a aussi publié les vases. Mais l'ensemble du tombeau reste encore à publier.









Second harpiste du tombeau de Ramsès III, avec objets peints
(d'après la *Description de l'Égypte*, *Ant.*, II, pl. 91).

trentaine de personnages, tous ayant l'air d'être fort attentifs à ce qu'ils font, les uns à faire du pain les autres à pétrir, ceux-ci à faire cuire, ceux-là à préparer les fours, d'autres à piler divers ingrédients qui feront partie des gâteaux ou des sauces, d'autres enfin à découper les animaux abattus pour servir au repas du roi et de sa famille. Évidemment un Pharaon, comme Ramsès III, ne devait pas se contenter de mets vulgaires, ainsi que le faisaient ses sujets : il y fallait plus d'apprêts. Aussi nous voyons tout d'abord comment on pétrissait la pâte : deux individus, tenant dans la main un bâton de palmier, sont occupés à pétrir avec les pieds dans un large pétrin en bois ; puis, la pâte pétrie est mise en rouleau, un autre personnage va la prendre et la porter au boulanger qui doit lui donner sa dernière forme ; il est suivi d'un autre ouvrier portant sur son épaule une amphore qui doit être lourde, car il la soutient de ses deux mains, et qui contenait une liqueur quelconque ou quelques grains destinés à entrer dans la pâte et à la parfumer. L'ouvrier, chargé de distribuer la pâte dans les diverses formes qu'elle doit prendre, la taille sur une table en forme de longs pains, en forme de veau, de cœur, ou en des pains ronds plus ou moins grands, toutes formes qui ont été conservées jusqu'à ce jour, non seulement en Égypte, mais encore en Europe et en France, dans les diverses friandises qu'on offre aux enfants du peuple et même aux enfants des riches. Viennent ensuite, autour d'une sorte de bassine plate, à bords peu élevés, qui est fermée par un couvercle à poignée, de longs rubans de pâte : on y fait cuire la pâte qu'a auparavant découpée un boulanger armé d'un long découpoir en forme de fer de lance ; la pâte cuite ressemble à de longs rubans de macaroni. Un second boulanger les prend hors de la bassine, au bout de deux bâtonnets, et les dépose en quelque endroit où ils ne gêneront pas. Près de ces rubans de macaroni, on voit un groupe de deux cuisiniers, dont l'un est accroupi devant un petit brasier au-dessus duquel a été placé un fût où se trouve du liquide qu'il agite doucement à l'aide d'un bâtonnet et d'une cuiller de bois ; un autre personnage, debout derrière lui, apporte trois long bâtons dont on ne peut, je crois, distinguer la nature dans l'état actuel de la représentation. Peut-être ce que le premier de ces personnages fait est-il une mixture quelconque destinée à la coloration des gâteaux faits et cuits par les ouvriers qui précèdent, ou peut-être

fait-il simplement cuire les graines qui sont posées près de lui dans deux couffes, ce que je ne me sens guère porté à croire, car je suis persuadé que ces graines servaient à faire les gâteaux, dont je vais parler. En dessus de ces couffes, un homme prépare un four fait exactement comme les barattes à beurre dont on se sert en quelques endroits de la France, notamment dans les départements de l'Ouest. Un ouvrier est occupé à le nettoyer. Près de lui sont rangés sur une table des gâteaux, et deux autres ouvriers font des pains de diverses sortes, pendant que deux autres font sans doute exactement la même chose de leur côté, ce que ne permet pas de reconnaître la peinture qui est très effacée en cet endroit, pendant que des vases de diverses grandeurs et de diverses formes sont rangés en arrière-plan. De nouveaux ouvriers sont encore occupés à pétrir, dans une grande couffe placée sur un piédestal, de la pâte qu'ils traitent avec la main ; deux autres hommes portent dans un bâton un objet ou une série d'objets qui ont disparu. Puis un homme porte sur sa tête des gâteaux rangés sur une planchette qu'un autre ouvrier s'apprête à recevoir et qu'un troisième mettra dans le four qui est chaud, comme l'indiquent les longues flammes qui en sortent.

Dans une autre partie de la cuisine pharaonique on prépare la viande. Un boucher découpe un bœuf qu'il a préalablement tué ; déjà la tête a été séparée du corps de l'animal et placée de côté, comme diverses autres pièces de viande. Près de lui, un autre boucher saigne un second animal et en recueille le sang dans un vase ; un premier vase a déjà été rempli de ce sang, et on l'emporte, sans doute pour servir à des usages culinaires que nous ignorons. En dessus, deux cuisiniers font bouillir de la viande dans un chaudron ayant exactement la même forme que les marmites usitées dans les campagnes, mais n'ayant que deux pieds : l'un des cuisiniers attise le feu, et l'autre tient à la main une sorte de fourchette dont les dents font un angle avec le manche. En dessous sont représentées des pièces de viande ; un autre cuisinier emporte une marmite pleine de viandes, et, derrière lui, un camarade prépare sans doute celles qui vont paraître sur la table du roi, pendant qu'un dernier maître-queux pile dans un mortier les ingrédients destinés à l'assaisonnement des mets qu'on achève de préparer. Aux murs, à terre, le long des cordes attachées en

1

2

3

4

5

6

7



Fauteuils peints dans le tombeau de Ramsès III
(d'après la *Description de l'Égypte*, *Ant.*, II pl 89).

bas et en haut à des boucles de métal, sont diverses choses que je ne puis déterminer et qui, selon Wilkinson, seraient de la viande et des siphons pour les liquides, explication que je donne telle quelle et qui me semble tout à fait incertaine[1]. A l'arrière-plan, on voit, dans la partie supérieure du registre, un serviteur qui apporte des provisions dans un sac et, près de lui, des ustensiles de cuisine ou tout autre chose. Dans une autre partie, on transvase des liquides au moyen de siphons. Le roi Ramsès III, vu l'ardeur que tous ces aides-cuisiniers et ces chefs apportent à leur ouvrage, ne devait pas craindre d'attendre son repas.

Dans une autre des huit chambres que j'ai signalées, on voit des vases de toutes sortes, tout le mobilier du tombeau ou du palais royal, peint sur les murs, magnifiques spécimens de l'art égyptien ou de l'art étranger dans les pièces d'orfèvrerie. Dans une troisième, on voit des sièges, des couches de forme plus élégante, recouverts de riches étoffes d'un travail exquis, des peaux de léopard pour servir de tapis et de grands bassins, sans doute pour la toilette intime, etc. Là sont représentées des armes, en particulier une magnifique cuirasse brodée avec deux lions qui se font face l'un à l'autre et qui représente assez bien la cotte de mailles dont s'enveloppaient autrefois les chevaliers. De chaque côté de la porte, dans cette même chambre, est représentée une vache noire avec tous les attributs de la déesse Hathor : les légendes qui accompagnent ces deux représentations montrent que les armes sont celles employées dans la Haute et dans la Basse-Égypte, et, en effet, on voit des monceaux de coutelas, de sabres, d'épées, de poignards, de lances, d'arcs, de carquois, de flèches, de casques, de javelots, de massues avec des étendards et des cuirasses. Il y a là de quoi armer tout un régiment.

Dans l'une des chambres situées à la droite du visiteur sont des barques aux brillantes couleurs et aux riches ornements. Il y en a de toutes sortes, depuis la cange royale, qui servait à transporter le roi et sa famille, ayant des cabines spacieuses, jusqu'aux petites barques n'ayant qu'un siège vulgaire près du mât. Enfin, dans l'une de ces dernières chambres, à mesure qu'on pénètre dans le tombeau, l'artiste chargé de la décoration a figuré

1. Wilkinson, *Manners and customs*, etc., t. II, p. 33.

deux harpistes qui ont fourni longtemps le nom sous lequel la tombe était connue. Ces deux musiciens sont de toute beauté et ont été mille fois reproduits dans tous les ouvrages relatifs à l'art de l'Égypte ou à l'Égypte en général. Leurs instruments sont d'une forme admirable. Ils sont faits d'une simple console qui est presque droite et d'une élégante cuvette très richement ornée et travaillée, se terminant par une tête de roi coiffée du *pschent*, avec la couronne rouge. Les deux musiciens sont penchés sur leurs instruments dont ils pincent les cordes par un mouvement très curieusement rendu et très vrai : le dieu Schou les écoute placidement avec toute la dignité qu'un dieu doit apporter à l'audition de ce qui charme ses oreilles.

On chercherait vainement, dans toutes les autres tombes royales de Bibân-el-Molouk, d'autres tableaux se rapportant à la vie ordinaire : on n'en trouverait pas, que je sache, un seul : tout a été réservé pour la vie future. Il en est tout autrement dans la *vallée des Reines*, à l'autre extrémité de la nécropole thébaine. Malheureusement les tombes que l'on avait creusées pour les reines sont dans le plus grand état de dégradation. Cependant il y reste encore l'un des plus charmants spécimens de la peinture égyptienne dans le portrait de la reine Tii, que l'on ne peut voir sans l'admirer, car non seulement le type qu'il représente est de la plus grande pureté et de la plus exquise beauté, mais encore l'artiste égyptien a su choisir les couleurs qui convenaient le mieux à son sujet, éclatantes, sans être criardes, et le tout est fondu avec la plus grande délicatesse.

Dans les tombeaux qui datent des dynasties postérieures, il en est de même pour la décoration que dans les tombes royales; on n'a guère mis que des scènes religieuses, et de plus l'art se perd ; si, sous la XXVI[e] dynastie, il y a une renaissance de l'art, cet art n'a guère eu l'occasion de se reproduire dans les tombeaux. D'ailleurs, dans les tombeaux de la XIX[e] et de la XX[e] dynastie, on sent comme une détente qui se produit : c'est la décadence qui commence et qui marchera à grands pas. Je ne m'étendrai donc pas davantage sur des monuments où l'on observe à chaque instant une décadence irrémédiable, jusqu'au moment où les invasions étrangères rendent moralement impossibles les œuvres d'art, car les Égyptiens sont obligés de lutter pour la vie et n'ont plus le temps de s'adonner à des travaux de longue haleine, qui demandent la tranquillité de l'esprit et des

encouragements qu'on ne songeait guère à leur donner. D'ailleurs les centres artistiques se déplacent : Thèbes est abandonnée avant que d'être détruite, le centre artistique de l'Égypte, c'est Saïs et quelques autres villes du Delta. Or le Delta n'a pas gardé une seule sépulture intacte, et d'ailleurs le mode de leur conformation ne laissait guère place à la décoration sculpturale et picturale. C'est pourquoi je ne m'arrête pas à traiter cette époque : je la retrouverai du reste au cours de cet ouvrage, car si l'on ne faisait plus d'aussi *belles demeures d'éternité*, on les meublait cependant afin que le mort y trouvât toutes ses aises.

Maintenant que le tombeau est achevé, creusé, peint, sculpté et couvert d'ornements, la première partie de ma tâche est terminée. On peut sans crainte s'occuper de meubler la tombe ; la préparation lointaine est complète, il faut songer à faire la préparation prochaine, et c'est ce que va nous montrer la seconde partie de cet ouvrage.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

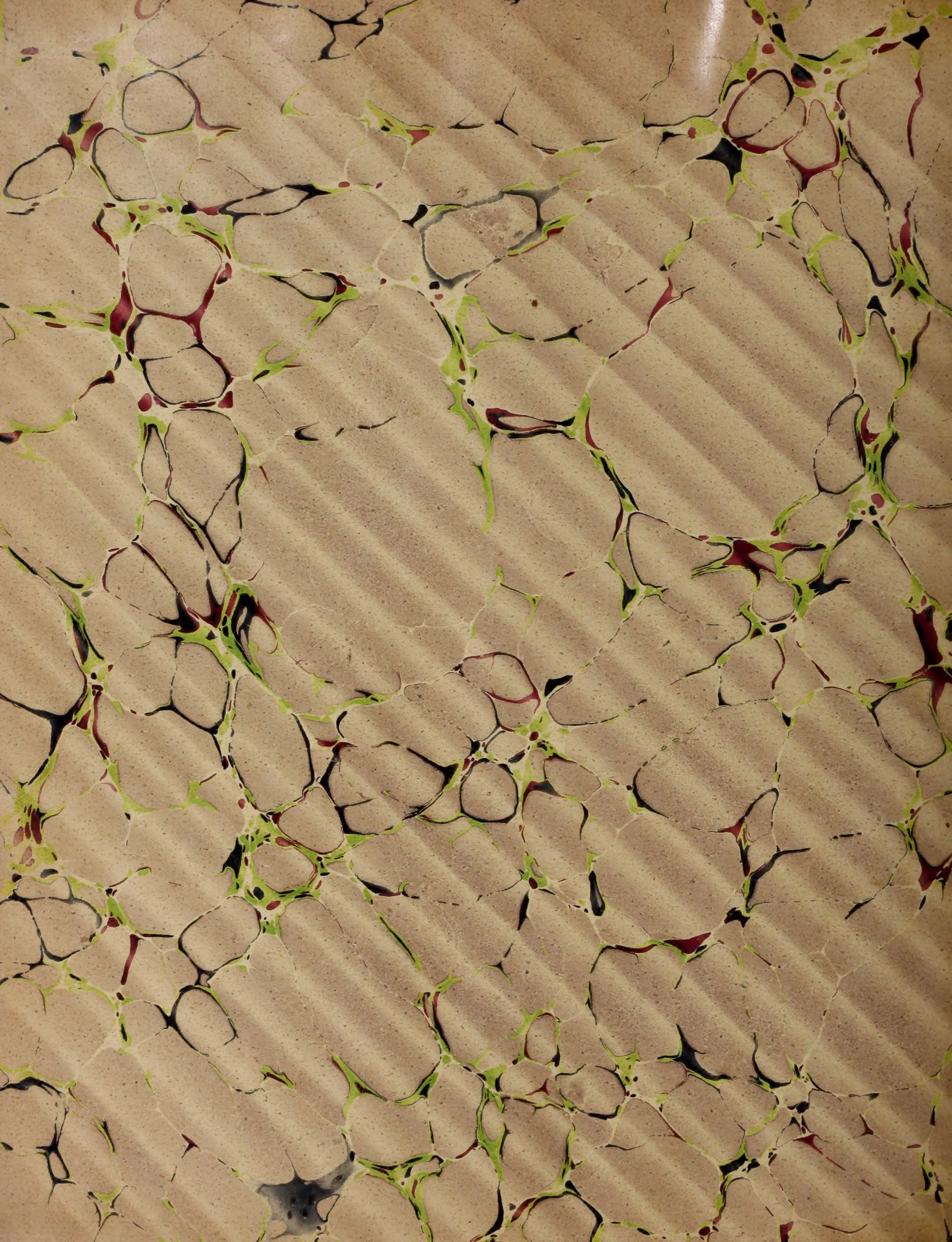
Le présent volume était terminé dès le mois de février 1893. Des circonstances indépendantes de ma volonté en ont jusqu'ici empêché l'apparition. Des découvertes fort importantes qui ont été faites dans l'intervalle m'ont obligé à introduire un grand nombre de changements et d'additions au cours de l'impression, ce qui a produit un peu de confusion apparente : le lecteur averti saura de lui-même corriger ce défaut.

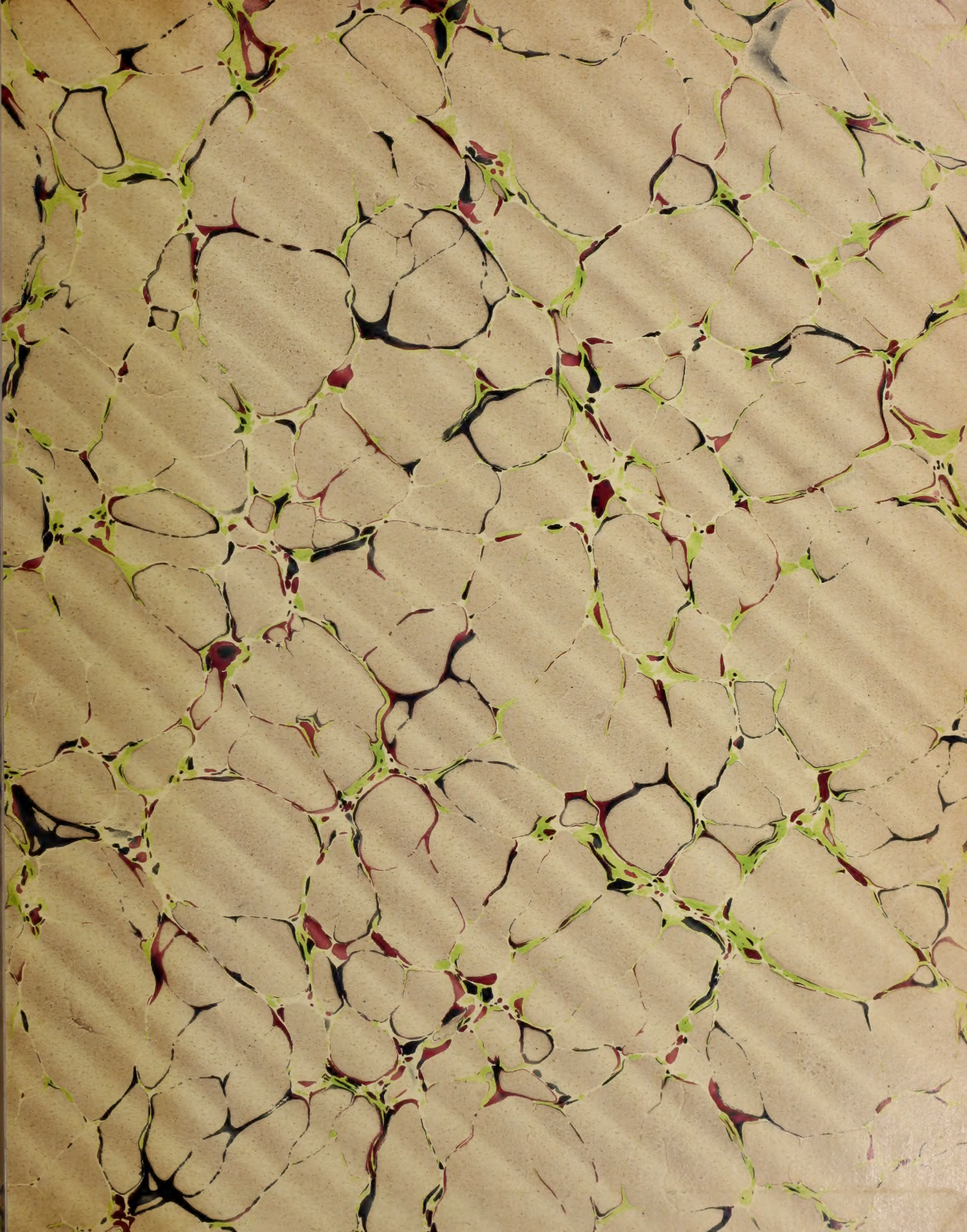
Paris, 15 octobre 1895.

ERRATUM

A la page 491, ligne 29, au lieu de *Qëti,* lire : *Baqti.*

ANGERS, IMP. A. BURDIN ET Cie, 4, RUE GARNIER.






BL1015 .P23 v.28, 29 v.2
Histoire de la sepulture et des
Princeton Theological Seminary–Speer Library
1 1012 00162 9866